

Ensayo sobre cine moderno y ciberespacio

DEBATE

Lacrimae rerum

Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio

SLAVOJ ŽIŽEK

Traducción de
Ramon Vilà Vernis



SÍGUENOS EN

megustaleer

 @Ebooks

 @megustaleer

 @megustaleer

Penguin
Random House
Grupo Editorial

1
La teología materialista de Krzysztof Kieslowski

MANDAMIENTOS DESPLAZADOS

¿Qué relación guarda, exactamente, el *Decálogo* de Kieslowski con los Diez Mandamientos? La mayoría de los intérpretes se refugian en la supuesta ambigüedad de la relación: no hay que asociar cada episodio con un mandamiento en particular, las correspondencias son más difusas, a veces una misma historia se refiere a varios mandamientos… Frente a esta salida fácil, hay que subrayar la ESTRICTA correlación entre los episodios y los mandamientos: cada episodio se refiere a un solo mandamiento, pero con «la marcha cambiada»: *Decálogo* 1 se refiere al segundo mandamiento, y así sucesivamente, hasta que, al final, *Decálogo* 10 nos lleva de vuelta al primer mandamiento.[1] Este *décalage* es indicativo del tipo de desplazamiento que impone Kieslowski a los mandamientos. Lo que hace Kieslowski aquí se parece mucho a lo que hacía Hegel en la *Fenomenología del espíritu*: toma un mandamiento y lo «escenifica», lo actualiza en una situación vital ejemplar, para que de este modo se haga visible su «verdad», las consecuencias inesperadas que ponen en cuestión las premisas. Resulta tentador pensar, en línea con el más riguroso hegelianismo, que es justamente este desplazamiento de cada mandamiento lo que genera el siguiente mandamiento:

Uno. «No tendrás otros dioses aparte de mí»: *Decálogo* 10 presenta este mandamiento disfrazado de su contrario, de la incondicional «afición apasionada» a la trivial actividad de coleccionar sellos. Encontramos aquí la lógica de la sublimación en su versión más básica: una actividad común (coleccionar sellos) se ve elevada a la dignidad de Objeto al que todo se sacrifica: el trabajo, la felicidad familiar, incluso el propio hígado. La premisa implícita de *Decálogo* 10 es, por lo tanto, el juicio infinito hegeliano, en el que coinciden lo más elevado y lo más bajo: adorar a Dios

= coleccionar sellos.[2] No es de extrañar, pues, que la canción introductoria (interpretada por el menor de los dos hijos) sea el único lugar del *Decálogo* donde se menciona la lista de los mandamientos, aunque significativamente en la forma invertida de una serie de llamadas a *transgredir* los mandamientos: «Mata, viola, roba, pega a tu madre y a tu padre…». Esta subversión de la prohibición en una obscena invitación a transgredir la Ley viene exigida por el propio procedimiento formal de la «dramatización de la ley» de Kieslowski:[3] la ley prohibitiva es en sí misma una Idea suprasensible, por lo que su escenificación dramática cancela automáticamente la negación (puramente intelectual) y traslada el foco de atención hacia el puro impacto de la imagen, por ejemplo la de un asesinato, con independencia de cuál pueda ser el preámbulo ético (+ o –, recomendado o prohibido); igual que sucede en el inconsciente freudiano, la escenificación dramática no conoce la negación. En sus famosas reflexiones sobre la negatividad y el Decálogo, Kenneth Burke lee los mandamientos desde la oposición entre el nivel nocional y el nivel de la imagen: «Aunque la admonición "No matarás" es en esencia una *idea*, en su rol como *imagen* no puede sino despertar otro eco: "Mata".».[4] Estamos ante la versión más depurada de la oposición lacaniana entre la ley simbólica y la llamada obscena del superego: todas las negaciones son impotentes y se convierten en meros desmentidos, por lo que al fin solo queda la reverberación obscena e insistente del «¡Mata! ¡Mata!»…

Esta inversión de las prohibiciones en imperativos es estrictamente TAUTOLÓGICA: el propio san Pablo dice que la Ley genera por sí misma el deseo de violarla.[5] Tenemos, pues, aquí al «cruel» Dios de la División, al Dios de Matías 10,37, 10,34-35, o 23,9, al Dios que vino a «enfrentar al hijo con el padre», al Dios que suspende todo orden positivo, al Dios de la negatividad absoluta. De modo que cuando Jesucristo dice «No llaméis a nadie vuestro padre en la Tierra, pues solo tenéis un padre: el que está en el Cielo», toda la cadena metafórica de la autoridad paterna (el Padre del Cielo, y por debajo los gobernantes, los padres de nuestra comunidad social, y finalmente el padre de familia) queda en suspenso: la función del Padre divino es en último término puramente negativa, es decir, la de revocar la autoridad de todas las figuras paternas terrenales.[6] La «verdad»

del primer mandamiento es, pues, el siguiente mandamiento, la prohibición de las imágenes, pues solo el Dios judío carece de imagen; todos los demás dioses están presentes en la forma de imágenes, o de ídolos:

Dos. «No te fabricarás ningún ídolo […]. Pues yo, el Señor, tu Dios, soy un Dios celoso, y castigo los pecados de los padres sobre los hijos»: en *Decálogo* 1, el «ídolo» se materializa en el ordenador como falso dios-máquina creador de iconos, que se convierte así en la mayor violación posible de la prohibición de crear imágenes. Para castigarle, Dios «castiga el pecado del padre sobre el hijo», que muere ahogado cuando sale a patinar sobre hielo.[7] La «verdad de este mandamiento es la superación de la oposición misma entre palabra e imagen: la prohibición de la imagen termina con la prohibición de pronunciar el *nombre* mismo de Dios, por donde llegamos al tercer mandamiento:

Tres. «No tomarás el nombre del Señor tu Dios en vano»: en *Decálogo* 2, el viejo y amargado doctor miente conscientemente ante la pregunta de si el marido sobrevivirá, y jura por Dios para evitar el pecado mortal del aborto. (Las frases cruciales quedan fuera de la película; solo las adivinamos por el contexto: «No tiene la menor opción». «Júralo en el nombre de Dios.» [El doctor se queda en silencio.] «Júralo en el nombre de Dios.» «¡Pongo a Dios por testigo!».)[8] La lucha por la vida o la muerte del niño nonato es un elemento común entre *Decálogo* 1 y 2: en 1, el niño muere inesperadamente, mientras que en 2 conserva inesperadamente la vida (es decir, nace); en ambas ocasiones, la causa es una ruptura milagrosa del orden causal: el hielo se funde inesperadamente, el marido sobrevive inesperadamente al cáncer. (Otro punto de contacto es que, como consecuencia del mal funcionamiento de la calefacción en el bloque de apartamentos de *Decálogo* 2, sus habitantes tienen problemas con el agua caliente: en una conversación, el doctor pregunta a Dorota cómo lo hace para conseguir agua caliente: el exceso de agua caliente en *Decálogo* 1 encuentra un reflejo simétrico en su ausencia en *Decálogo* 2.) La «verdad» de este mandamiento es que, como no se puede pronunciar siquiera el nombre divino completo, lo único que queda es ABSTENERSE de hacer nada el día del Sabbath, y señalar de este modo hacia Dios por la ausencia misma de cualquier actividad:

Cuatro. «Acuérdate del día del sábado para santificarlo»: en *Decálogo* 3, el héroe rompe la prohibición (abandona a la familia la noche sagrada de Navidad, cuando debería suspender el ritmo y abandonar las preocupaciones de la vida ordinaria) para salvar la vida de su ex amante. Por lo que se refiere al tono y al ambiente, *Decálogo* 3 anuncia *Azul*: no solo es el azul su color dominante, sino que su universo es frío y distanciado. Sin embargo, en contraste con *Azul*, la frialdad y la distancia están aquí «objetivizadas»: la distancia no procede de los propios héroes, sino del modo en que se los presenta cinematográficamente. No podemos identificarnos plenamente con ellos en ningún momento (como sí hacemos con Julie en *Azul*, donde experimentamos el tono frío y distanciado como una expresión de su propio distanciamiento): *Decálogo* 3 aporta pistas, pero también impide cualquier «identificación con las personas a las que se refieren, y cualquier comprensión de cuál pueda ser el significado preciso que tienen para ellos».[9] Incluso cuando, al final, descubrimos la triste situación de Ewa, de algún modo nos resulta imposible sentir una plena compasión por ella. *Decálogo* 4 se distingue, pues, por su bloqueo intencionado de cualquier implicación emocional o ética del espectador: nos vemos reducidos a la posición observadora del detective que, a partir de una serie de pistas encontradas aquí y allá, debe adivinar lo que realmente le pasa a Ewa. La «verdad» de este mandamiento es que, puesto que Dios solo se hace presente en su ausencia, el único modo que nos queda de venerarlo no es dirigirnos a Él directamente, sino tratar como es debido a nuestro prójimo, en especial a nuestros padres:

Cinco. «Honra a tu padre y a tu madre»: *Decálogo* 4 introduce un giro irónico en este mandamiento: la hija «honra al padre» bajo la forma de un ardiente deseo incestuoso hacia él. La cuestión vuelve a ser: ¿es mejor *no saber* ciertas cosas (quemar la carta que responde a la cuestión de si él es realmente su padre)? La «verdad» de este mandamiento es que la familia constituye la garantía última del orden social, por lo que no honrar al propio padre y a la propia madre lleva a la desintegración de todos los vínculos: cuando la autoridad paterna queda en suspenso, todo lo demás pasa a estar permitido, hasta el mayor de los crímenes, el asesinato (tal como demuestra

el contrapunto de David Lynch a *Decálogo* 4, *Fuego, camina conmigo*: el incesto —no honrar al propio padre— lleva a la violencia asesina):

Seis. «No matarás»: *Decálogo* 5 vuelve a dar un giro irónico al mandamiento: ¿es la *repetición* del asesinato por parte del aparato estatal un asesinato también, y por lo tanto una violación de este mandamiento? Kieslowski no se limita a contraponer el choque traumático de un encuentro singular y el soporífero ritmo diario de las repeticiones: la fuerza última de sus películas reside en su modo de someter el trauma mismo, con toda su violencia emocional, a una repetición. El resultado NO es la «renormalización» del trauma: por más que, como resultado de la repetición, el evento traumático se nos presente desde una distancia fría, impersonal, como parte de una absurda maquinaria global que sigue su curso automáticamente, el cambio de perspectiva no hace sino volver su impacto aún más insoportable. Lo que resulta verdaderamente insoportable en *Decálogo* 5 es el SEGUNDO asesinato (el castigo).[10] La «verdad» de este mandamiento se halla contenida en la oposición misma entre matar y amar: ¿es realmente el amor un antídoto para el asesinato, o hay una dimensión asesina oculta en (al menos algunos tipos de) amor posesivo/impotente? «El amor hacia una mujer solo es posible si no se consideran sus cualidades reales, y por lo tanto si se reemplaza su realidad psíquica por otra realidad diferente y en buena medida imaginaria. El intento de realizar el propio ideal en una mujer, en lugar de tomar a la mujer por sí misma, implica necesariamente la destrucción de la personalidad empírica de la mujer. Por ello el intento es cruel con la mujer; el egoísmo del amor pasa por encima de la mujer, y no se preocupa en lo más mínimo por su auténtica vida interior […] El amor es un asesinato.»[11] O bien, tal como lo expresó Lacan en el último capítulo de *Los cuatro principios fundamentales del psicoanálisis*: «Te quiero, pero inexplicablemente quiero en ti algo más que a ti —el *objet petit a*—, y por eso te mutilo».[12] La transición de *Decálogo* 5 a 6 puede formularse también a la inversa: miserable e insensible como es Jacek, el rasgo que lo redime es su búsqueda de amor, y si mata al taxista es por falta de amor, como medio (pervertido) de obtener este amor. Es lógico, por lo tanto, que el siguiente episodio se refiera directamente al amor, y ponga de manifiesto su potencial asesino.

Siete. «No cometerás adulterio»: es importante no pasar por alto el siniestro parecido que existe entre los dos jóvenes, el Jacek de *Decálogo* 5 (y su versión extendida, *No matarás*) y el Tomek de *Decálogo* 6 (y su versión extendida, *No amarás*), que también habría podido titular *No te suicidarás*: el amor que siente Tomek por Magda es fundamentalmente falso, una actitud narcisista de idealización cuyo reverso inevitable es una dimensión letal apenas consciente. *Decálogo* 6 debe verse, pues, sobre el trasfondo de los *slasher films*, donde un personaje masculino de tendencias voyeuristas acosa a una mujer que le traumatiza y termina por atacarla con un cuchillo; *Decálogo* 10 propone una versión introvertida del *slasher* donde el hombre, en lugar de atacar a la mujer, dirige su rabia asesina hacia sí mismo. Así pues, la fórmula resumida de la lección de *Decálogo* 6 será: no existe el amor (pleno, recíproco), solo existe una inmensa NECESIDAD de amor… cada encuentro amoroso concreto fracasa y nos devuelve a nuestra soledad.[13] Tal vez sea que solo cuando estamos enamorados de alguien somos capaces de hacer frente a nuestra soledad fundamental. La «verdad» de este mandamiento está ya contenido en el cliché psicoanalítico según el cual, cuando alguien no recibe amor, lo que hace es robar (y obtener de este modo otra cosa que SÍ está a su alcance). Recordemos que la primera escena de *A Short Film About Love* muestra cómo Tomek irrumpe en un almacén y roba un telescopio para observar a Magda.

Ocho. «No robarás»: el giro específico que introduce *Decálogo* 7 en este mandamiento puede verse en un diálogo trivial entre Majka y su ex pareja: «Nunca has robado nada, nunca has matado a nadie». «Pero ¿puedes robar algo que es tuyo?» Una madre biológica (llamada Majka, que en eslavo *significa* «madre») roba a la pequeña Anna de la mujer que funciona socialmente como madre de Anna (una madre simbólica que no es otra que la madre biológica de la propia Majka). No puede menos que saltar a la vista la simetría con la noción lacaniana de amor: en el amor das lo que no tienes, mientras que en *Decálogo* 7 robas lo que ya es tuyo. ¿Es esto amor también? La «verdad» de este mandamiento es que el robo solo puede darse en el orden de la propiedad, es decir, de las obligaciones *simbólicas*, por lo que el ladrón, en sus interacciones sociales, DEBE «dar falso testimonio ante su prójimo». El problema del robo no es primariamente la apropiación de la

propiedad material de otro, sino más bien la violación implícita de su *veracidad simbólica*:

Nueve. «No darás falso testimonio contra tu prójimo»: en *Decálogo* 8, toda la vida de una vieja profesora de ética se ha visto marcada por el hecho de que durante la Segunda Guerra Mundial, cuando era joven, «dio falso testimonio contra su prójimo», un compañero de la Resistencia del que sospechaba injustamente que colaboraba con los nazis. Este episodio del *Decálogo*, por lo demás el más flojo de todos, contiene un intrigante giro autorreferencial: en el curso de un seminario universitario, un estudiante plantea un dilema moral que encaja exactamente con el de *Decálogo* 2. El comentario de la profesora es: «Lo importante aquí es que el niño está vivo». La ironía del caso, claro está, es que en medio de la tensión de la Segunda Guerra Mundial ella misma actuó de otro modo, como si hubiera cosas más importantes que la supervivencia del joven. Cabe especular que se convirtió en profesora de ética, y dedicó su vida a la filosofía, para poder clarificar su error, es decir, para explicar cómo y por qué, en un momento crucial, tomó la decisión equivocada. (¿Y no sería más que plausible suponer lo mismo en el caso de Paul de Man? Su intensa actividad teórica después de la Segunda Guerra Mundial habría sido un intento de explicar las causas del error —y, por lo tanto, deshacerlo— de su implicación pronazi durante la guerra.) La «verdad» de este mandamiento tiene que ver con la tensión propiamente dialéctica entre mentir y decir la verdad: se pueden decir mentiras disfrazadas de verdades (esto es lo que hacen los obsesivos, esconder o negar su deseo en declaraciones enteramente precisas en cuanto a los hechos), o verdades disfrazadas de mentiras (el procedimiento histérico, o un simple *lapsus linguae* que traiciona el verdadero deseo del sujeto). En consecuencia, «dar falso testimonio contra el prójimo» no tiene que ver primariamente con la correspondencia de lo que digo con los hechos, sino con el deseo que hay detrás de mi enunciación en el momento de decir la verdad (o mentir): digamos que cuando denuncio ante el marido el adulterio de una mujer, y arruino de este modo (tal vez) las vidas de ambos, la acusación es falsa, por más que sea «verdadera» en cuanto a los hechos, si y en la medida en que venga

promovida por mi deseo de poseerla, por mi «codicia de la mujer de mi prójimo» (lo hice por celos, porque no me escogió a *mí* como amante).

Diez. «No codiciarás a la mujer de tu prójimo»: en *Decálogo* 9, la más hitchcockiana de todas las películas de Kieslowski, el mandamiento es sometido a un giro análogo al de *Decálogo* 7: el marido impotente desea a SU PROPIA esposa (un caso paralelo al de Majka, que roba lo que es suyo). Cabría esperar que el mandamiento recayera sobre el joven estudiante de física, el amante de la mujer que «desea a la mujer de su prójimo»; sin embargo, en un auténtico golpe de genio, Kieslowski lo traslada al propio marido cornudo. ¿Es la solución de la película —la reconciliación a través del doble daño— la única posible? ¿No sería posible llegar al mismo resultado a través de un gesto vacío, del gesto que se hace para que sea rechazado? ¿Qué sucedería si el marido impotente le ofreciera a su mujer la libertad de acostarse con otros hombres sin que él lo supiera, esperando que ella rechazara su ofrecimiento? ¿O bien —en el gesto vacío opuesto— qué pasaría si ella le ofreciera renunciar al sexo, esperando que él le permitiera acostarse con quien quisiera? La «verdad» de este mandamiento es que, en la medida en que uno se mantenga dentro del terreno de las relaciones interpersonales, no hay forma de salir del atolladero: incluso desear a *la propia esposa* es un pecado. La única forma de escapar es lo que Brecht llamó en *Madre Coraje* el «elogio de la tercera Cosa [*Lob der dritten Sache*]»: para salir del atolladero es preciso remitirse a un tercer agente, que en último término es el propio Dios; el círculo queda de este modo cerrado, y nos encontramos de vuelta en el primer mandamiento.[14]

RED

Decálogo 1 y 10 destacan por igual dentro de la serie: el primero es un relato de «nivel cero» sobre la intrusión traumática de lo Real contingente y absurdo, ajeno a las tensiones intersubjetivas de los demás episodios, mientras que el último es una pieza satírica que introduce el elemento cómico en una serie por lo demás bastante sombría. Escapa al propósito de este breve ensayo realizar una lectura detallada de los diez episodios,[15]

por lo que nos limitaremos a señalar algunos de los temas que sirven de hilo común entre ellos, comenzando por el propio tema del hilo, o de la red invisible que conecta a las personas. En la secuencia inicial de *Rojo*, la última película de Kieslowski, una mano marca un número de teléfono, tras lo cual la cámara sigue el viaje de la llamada hasta su lejano destino, a través del cable que lleva a la toma de pared, de los cables que descienden bajo tierra y cruzan el mar, hasta la luz roja intermitente de la centralita local que nos dice que la línea está ocupada. El tema de la película queda de este modo claramente designado: la exploración de las fuerzas ocultas que influyen en la comunicación entre personas. Pero por más virtuosismo que revele esta secuencia inicial, su pretensión de hacer visible el flujo de señales imposibles de representar roza el ridículo: estamos apenas a un paso de la ingenua antropomorfización de la circuitería digital de *Tron*, la película de Disney que presenta las señales electrónicas como pequeños humanoides que se afanan por los senderos del microchip.

El problema básico aquí es la relación entre esta red electrónica «externa» que hace posible la comunicación y la más «profunda» insinuación New Age de algún tipo de red inmaterial cuya mano invisible conecta a las personas de formas misteriosas e incomprensibles, y que mueve los hilos de sus destinos (en *Rojo*, por ejemplo, el Destino selecciona misteriosamente a los héroes de la trilogía *Tres colores* por ser los únicos supervivientes de la catástrofe del ferry; por otro lado, las dos Verónicas están unidas por algún tipo de comunicación extransensorial).[16] No es extraño que Kieslowski sea visto (y despachado) a menudo como el predicador de algún tipo de oscurantismo New Age: la imposibilidad misma de representar lo que ocurre detrás de la pantalla hizo que el ciberespacio se viera colonizado desde el principio por la imaginación gnóstica, y que muchos vieran en él un espacio donde moran y actúan secretos poderes espirituales. La perspectiva de la red global digital no solo dio lugar a una renovada espiritualidad gnóstica New Age (precisamente la espiritualidad que se asocia a las últimas películas de Kieslowski), sino que esta espiritualidad promovía incluso activamente el desarrollo de la tecnología digital (la idea de una «tecnognosis» está plenamente justificada como designación para lo que Louis Althusser habría llamado la «ideología

espontánea de los cibercientíficos»). Como vemos, el tema mismo de las realidades alternativas en Kieslowski apunta hacia la tecnología digital.

En consecuencia, es crucial NO leer *Decálogo* 1 como una simple afirmación de la naturaleza engañosa y poco fiable del «falso Dios» de la razón y la ciencia: su lección NO es que, cuando nos falla la fe en el falso ídolo de la ciencia (encarnado en el ordenador personal del padre), entramos en una dimensión religiosa más «profunda». Al contrario, cuando la ciencia nos falla, nuestro fundamento religioso se desmorona también con ella: ESTO es lo que le ocurre al padre desesperado al final de *Decálogo* 1. ¿Y no reconocemos la misma estructura en la evolución de la actitud de Kieslowski hacia la representación a lo largo de su obra? Tal como hemos visto, el primer gesto de Kieslowski fue enfrentarse a la falsa representación en el cine polaco (la ausencia de una imagen adecuada de la realidad social) recurriendo a los documentales; luego se dio cuenta de que, *cuando abandonas la falsa representación y te acercas directamente a la realidad, pierdes la realidad misma*, por lo que abandonó los documentales y se pasó a la ficción. Es más, ¿acaso no refleja la misma estructura la propia muerte oportuna/ inoportuna de Kieslowski? Cuando renunció a hacer cine, perdió también su opuesto, la tranquila «vida real»: ¿acaso no venía a confirmar de este modo que, más allá de sus películas, no había «vida sencilla» para él?

Para desentrañar el significado de las películas de Kieslowski, a menudo resulta útil comparar la película con el guión.[17] En el guión de *Decálogo* 1 se explica la razón por la que el cálculo de la densidad del hielo realizada por el ordenador resulta ser errónea (la central eléctrica cercana lanza agua caliente al lago por la noche), mientras que en la película no hay explicación, y por lo tanto el campo queda abierto para una especulación mucho más metafísica. ¿Qué decir, por ejemplo, del misterioso «ángel» (un joven vagabundo con una barba como la de Jesucristo que aparece como observador silencioso en momentos clave de la mayoría de las historias del *Decálogo*) al que vemos calentándose junto a una fogata a la orilla del lago? ¿Contribuyó el calor de su fuego a fundir el hielo? En la película, el agua caliente que provoca la catástrofe es algo así como un milagro jansenista, interpretable como tal solo para aquellos que creen. Entre las demás apariciones de esta figura, baste mencionar que en *Decálogo* 3 es el

conductor del tranvía de sonrisa tranquilizadora, extrañamente iluminado, que evita en el último momento que Janusz y Ewa se suiciden lanzando el coche contra el tranvía; en *Decálogo* 4 camina junto a Anka en los dos momentos decisivos, cuando intenta quemar la carta de la madre y cuando, al final, decide decirle la verdad a su padre, y en *Decálogo* 5 podemos verle justo antes de que Janek asesine brutalmente al taxista, como un último aviso, una última oportunidad de salvación. ¿No corresponde esta figura angélica al buen Dios del gnosticismo, antes que a una figura propiamente crística? (El universo material fue creado en un origen y es actualmente gobernado por un diablo maligno, mientras que Dios se ve reducido al papel del observador impotente: incapaz de intervenir en nuestra historia y evitar la catástrofe, lo único que puede hacer es compadecerse de nuestra miseria.) ¿Acaso su aparición en la primera escena de *Decálogo* 1 no lo convierte en el espectador ideal impotente/compasivo de toda la serie, tan incapaz como nosotros, cómodamente sentados en nuestras sillas, de intervenir efectivamente para evitar el resultado trágico, por lo que solo le queda imitar al espectador «primitivo» que, al ver que su héroe no se da cuenta del peligro inminente, le grita a la pantalla: «¡Date la vuelta y mira! ¡Te van a dar!»?

Decálogo 1 establece, pues, la matriz básica de toda la serie: la intrusión de una Realidad carente de sentido que rompe la inmersión complaciente en la realidad sociosimbólica y plantea de este modo la desesperada pregunta: «*Che vuoi*?» ¿Qué queréis de mí? ¿Por qué ha ocurrido? La diferencia crucial entre el guión y la película en *Decálogo* 1 tiene que ver con el final: en el guión, antes de ir a la iglesia y escenificar su desesperación en una furia destructiva dirigida contra el altar, el trastornado padre busca respuestas en un diálogo con el ordenador, que, misteriosamente, parece haberse puesto en marcha por sí solo (el ordenador es objeto aquí de una mistificación que lo eleva a un estatus de Objeto Maligno digno casi de Stephen King, a un tiempo sujeto maligno y máquina ciega e indiferente, la otra cara —malvada— de Dios). Mientras la pantalla brilla con una ominosa luz verde, el padre la bombardea a preguntas: «¿Estás ahí? ¿Por qué? ¿Por qué te has llevado a un niño pequeño? ¡Escúchame! ¿Por qué te has llevado a un niño pequeño? Quiero comprender. Si estás ahí, dame una

señal». En la película, las palabras van dirigidas DIRECTAMENTE a Dios en la vacía iglesia adonde ha ido el padre furioso después de no obtener ninguna respuesta del ordenador. Allí, en un arranque de impotente rabia destructiva, derriba el altar y hace caer los cirios encendidos; la cera se derrama sobre un cuadro de la Virgen María, lo que crea la ilusión de que son lágrimas, un signo ambiguo de que Dios después de todo SÍ responde. La paradoja en este caso es que la «respuesta de lo Real», el signo de la compasión divina por la desgracia del héroe, solo tiene lugar cuando este llega al fondo de la desesperación y rechaza a la propia divinidad (siguiendo los pasos de Jesucristo, la unión con Dios solo es posible desde la experiencia de un abandono total). De modo significativo, la cera que se funde es el último eslabón dentro de toda una cadena de desplazamientos metonímicos del tema de la fusión: primero, se funde la leche helada; luego, se funde el hielo que cubre el lago, causando la catástrofe, y, finalmente, se funde la cera. ¿Es ESTA la respuesta última de lo Real, la prueba de que no estamos solos, de que «hay alguien ahí fuera», o no es más que otra estúpida coincidencia?

VIVIR UNA MENTIRA

En *Decálogo* 4 encontramos otra diferencia importante entre el guión y la película: al final del guión, Michal le cuenta a Anka la historia (descartada en la película) de un hombre que sabía circular entre el tráfico con su bicicleta gracias a que no veía bien; desde el momento en que se puso gafas, fue incapaz de moverse: un bonito modo de indicar que un exceso de conocimiento puede bloquear la participación activa en la vida, lo que podría servir como justificación para la decisión de quemar la carta, es decir, de rechazar un conocimiento que podría volver insostenible la pacífica coexistencia entre padre e hija. De este modo, *Decálogo* 4 debe interpretarse como el término medio en la tríada formada por *Decálogo* 2, 4 y 9, ya que todas ellas giran alrededor del mismo problema: ¿es aceptable mentir (o incluso *vivir una mentira*) para conservar la paz o para salvar a una persona del pecado? ¿Puede uno construir la propia vida sobre una

mentira formativa fundamental? En lugar de imponer una elección final clara, Kieslowski propone simplemente tres versiones:

- En *Decálogo* 2, el doctor miente a la esposa embarazada para evitar un aborto y, en consecuencia, la «feliz» pareja de marido y esposa, a la que luego se suma el hijo, *vive una mentira*, puesto que el marido cree que es el padre del niño; la mentira es celebrada aquí como instrumento salvador, capaz de evitar un pecado mortal y volver a unir a la pareja.
- En *Decálogo* 4, padre e hija queman de común acuerdo la carta de la madre, asumiendo así la ignorancia como base de su relación: no una mentira, sino una retirada consensuada de la verdad, una actitud de «es mejor no saber». ¿No saber qué? No saber la verdad sobre la paternidad contenida en la «carta de una madre desconocida» (desconocida para la hija, puesto que murió días antes de dar a luz). En este caso, para mantener el frágil y delicado equilibrio libidinal de la vida diaria, es preciso que la carta NO llegue a su destino.
- En *Decálogo* 9, la pareja descubre que no se pueden esquivar los problemas con solo «no hablar de ciertas cosas», mientras tales cosas se siguen haciendo en silencio: esta solución termina en un completo fracaso, al engendrar en el marido unos celos patológicos que lo llevan a un intento de suicidio.

En este debate hay en juego mucho más de lo que podría parecer. Hasta hace poco, la oposición estándar entre la derecha moralista y conservadora y la izquierda ilustrada se basaba en que la derecha insistía en la necesidad de mantener las (debidas) apariencias: por más que sepamos que todos tenemos nuestros sucios secretos íntimos, es crucial no hurgar demasiado en ellos para mantener la sagrada dignidad del Poder… Ya Pascal propuso una actitud de este tipo, y los conservadores románticos *à la* Chateaubriand no tenían problemas para reconocer que en el origen del orden legal se oculta siempre el horror de algún crimen inconfesable; por esa misma razón, no se debe profundizar demasiado en el asunto, pues con ello se corre el riesgo de minar el aura del Poder, y llevar en último término a la desintegración de todo el edificio social. Frente a la posición conservadora de «las apariencias

importan», el radicalismo de la izquierda abogaba en general por una indagación exhaustiva en «los secretos que es mejor ocultar»: ¿no es la tesis básica de Freud decir que una investigación sin concesiones en los fundamentos libidinales de la moral, lejos de minar la estabilidad del edificio social, tendría un efecto liberador? La discusión radiofónica pública de Theodor Adorno y Helmut Schelsky a finales de los años cincuenta resulta ejemplar en este punto: Adorno sostenía el potencial emancipador de la desmitificación radical, mientras que Schelsky aseguraba que la gran mayoría de la gente no está en condiciones de asumir una radical desmitificación de su existencia, y necesita una mentira reconfortante, una apariencia de estabilidad y autoridad. (Hoy día, sin embargo, los papeles tradicionales parecen estar invertidos: en el escándalo Clinton-Lewinsky, la derecha moralista y fundamentalista defendió una indagación a fondo en la intimidad que podría minar el carisma de la autoridad, mientras que la izquierda liberal apelaba desesperadamente a la dignidad del Poder y a los límites de la privacidad. Los conservadores que defendían la dignidad del Poder ponían en peligro el propio *fin* que proclamaban, por la *forma* misma de su proceder.)

Cualquier nostálgico de los *westerns* recordará la provocadora sentencia de John Ford: «Cuando la realidad se convierte en leyenda, publica la leyenda». Las dos aplicaciones más claras de esta máxima en la obra de Ford son *Fort Apache* (en la que Henry Fonda hace el papel de un cruel comandante cuya incompetencia militar adquiere póstumamente el rango de sacrificio heroico) y *El hombre que mató a Liberty Valance* (en la que un político nada violento, interpretado por James Stewart, construye su carrera política sobre la leyenda de que mató a Valance, un asesino psicópata, cuando quien mató a Valance fue en realidad un anónimo amigo suyo, que termina su vida en la pobreza). Lo que tienen de subversivas estas películas es que Ford suscribe el mito, y sin embargo *deja ver simultáneamente el mecanismo de su fabricación*. Esta línea llega hasta *El mensajero del futuro*, de Kevin Costner, una película que se centra en la necesidad estructural de la Mentira ideológica (de la ficción narrativa) como condición para reconstruir el vínculo social: la única forma de recrear los Estados Unidos Restaurados tras la catástrofe global es fingir que el Gobierno Federal *sigue*

existiendo, y actuar COMO SI existiera, para que la gente comience a creer en él y se comporte en consecuencia, hasta que la Mentira se convierta en Verdad (el héroe pone en marcha la reconstrucción de Estados Unidos con solo empezar a repartir el correo como si actuara en nombre del sistema postal de Estados Unidos). La película (y la novela de David Brin en la que se basa) contrapone este reconocimiento ideológico a la Llamada ficticia de otras dos posiciones alternativas: un orden neofeudal de supervivencia y una creencia neohippy en la autosuficiencia de una vida cotidiana liberada de la carga de la Creencia ideológica.[18]

Encontramos aquí la limitación inherente del esfuerzo —por lo demás sublime— de la estrategia de Verdad y Reconciliación en la Sudáfrica postapartheid: se prometía clemencia a cualquiera que aceptara contar públicamente la verdad sobre sus actos, a menudo en presencia de sus antiguas víctimas, y con independencia de lo abominables que pudieran ser. Pero ¿qué pasa con el caso —entre otros— de los policías secretos que asesinaron brutalmente al activista negro Steven Biko? Salieron a la luz, y con una sonrisa cínica, sin el menor remordimiento, contaron la historia de la tortura y muerte de Biko con todos sus siniestros detalles… Todos sentíamos que eso no estaba bien, que la estrategia no había dado el resultado buscado. El procedimiento se basaba en la premisa de que la confesión pública del crimen tendría un efecto catártico y redentor sobre el culpable, de modo que este se reconciliaría con las víctimas y quedaría reintegrado en el espacio de la dignidad humana; una premisa que deja de ser operativa desde el momento en que tratamos con un sujeto cínico que no se siente afectado por el acto de la confesión.

Heidegger's Silence, el estudio de Berel Lang sobre Heidegger y el Holocausto,[19] argumenta, en una línea parecida, que la actitud de Heidegger es en cierto modo más perversa que la de los propios nazis que perpetraron el crimen, incluidos sus defensores revisionistas. Los culpables que trataron de borrar las huellas de sus crímenes, igual que los revisionistas actuales que niegan la existencia del Holocausto, admiten implícitamente que el Holocausto fue y/o hubiera sido un crimen horrible; de ahí el esfuerzo por esconderlo o por demostrar su inexistencia. Heidegger, al contrario, no niega nada; simplemente afirma su fundamental

indiferencia hacia el hecho, una especie de «¿y qué?» filosóficamente fundamentado. Sus escasas referencias al Holocausto lo presentan o bien como un ejemplo más de la reducción de la muerte a un proceso industrial fundado en la esencia de la tecnología, o bien como algo que debe ponerse en relación con otros actos parecidos, bajo la asunción implícita de que estos podrían ser incluso peores (véase su comentario en una carta a Herbert Marcuse del 20 de enero de 1948: «En relación con los graves y legítimos cargos que expresa usted "sobre el régimen que asesinó a millones de judíos", solo puedo añadir que si en lugar de "judíos" hubiera escrito usted "alemanes del este", lo mismo podría decirse de uno de los Aliados, con la diferencia de que todo lo que ha ocurrido desde 1945 es de conocimiento público, mientras que el terror sangriento de los nazis le fue ocultado al pueblo alemán»).[20] La forma que tiene Heidegger de desentenderse de hechos como el Holocausto o la derrota del fascismo como irrelevantes desde el punto de vista epocal-ontológico es más ambigua de lo que pudiera parecer: no se desentiende de TODOS los eventos «ónticos» de este tipo como ontológicamente irrelevantes… el destino de Alemania, del pueblo alemán, NO era ni mucho menos ontológicamente irrelevante para él. Heidegger buscó durante toda su vida un evento «óntico» de relevancia «ontológica»: ahí reside el fundamento filosófico de su implicación con los nazis (cuando, a mediados de los años treinta, se apartó de la política, a menudo insistía en que seguía apoyando a Hitler; su idea era entonces que seguía viendo el régimen nazi como la mejor opción política pragmática en las circunstancias del momento, aun sin concederle ya la misión epocal de poner en obra la respuesta a la amenaza del nihilismo inherente a la tecnología moderna). A Heidegger le gustaba subrayar que lo más inquietante de nuestros días es la ausencia misma de inquietud, es decir, el hecho inquietante de que no estamos lo bastante inquietos por la crisis de todo nuestro ser: ¿no se le podría aplicar también a él esta lección, a su propia respuesta al nazismo?

EL PADRE SILENCIOSO

¿Hay alguna otra forma de silencio, más auténtica? Aunque solo aparece en la última escena de *Decálogo* 8, el sastre es la persona clave, aquel contra quien Sofia, la profesora de ética, «prestó falso testimonio» durante la Segunda Guerra Mundial. Este sastre que se niega a hablar sobre su trauma de la guerra constituye la versión más pura de la figura kieslowskiana del padre reservado y silencioso (la figura resignada y reconciliada a la que puede regresar la heroína al final del relato, como hace Verónica al final de *La doble vida de Verónica*).[21] Hay que contraponer la actitud de esta figura paterna al duelo completo que llevan a cabo las dos mujeres de *Decálogo* 8: ambas saldan cuentas con el pasado y se perdonan la una a la otra a través de una verbalización de su encuentro traumático, mientras que el sastre *guarda silencio*, no está preparado para hablar, no puede verbalizar su conflicto… y en esta misma medida, es el único que «sabe qué ha ocurrido». *Decálogo* 4 demuestra la conciencia que tiene Kieslowski del riesgo de incesto que se esconde siempre bajo la superficie de una relación fiable y desexualizada como esta: en cualquier momento, esta clase de afectos pueden estallar en la demanda abierta de una relación incestuosa. El verdadero contrapunto de *Decálogo* 4 es *Fuego, camina conmigo* de David Lynch, que termina con lo que puede verse como la escena definitiva de muerte-y-transustanciación-redentora en Lynch: el incesto en su dimensión más letal y brutal, en contraste con la versión de Kieslowski, en la que padre e hija encuentran el modo de detenerse antes de caer al precipicio.

Este padre ya no ostenta ninguna autoridad paterna, según la ley simbólica, sino algo incomparablemente más ambiguo y misterioso: es un padre no paternal, si es que puede haber algo así. En *Lassie vuelve a casa*, un herrero viejo y barbudo observa cómo Lassie pasa día tras día por la calle principal del pueblo, a la misma hora exacta, para ir a esperar al niño frente a la escuela. Cuando, tras varios meses de ausencia, el perro vuelve a pasar por la calle a la misma hora, herido y ensangrentado, el herrero se limita a asentir en silencio, comprendiendo el *impulso* incondicional que empuja al fiel perro. Podemos encontrar una mirada parecida en *Hijos de un dios menor*, de Randa Haines: el profesor carismático (William Hurt) trata de seducir a sus pupilos sordomudos para que entren en un excitante y divertido juego social; a todo el mundo le encanta, con la notable excepción

de un chico gordo que se queda sentado y en silencio, sin hacer caso a las gracias del profesor. Más tarde, sin embargo, cuando el profesor se encuentra profundamente deprimido porque le ha dejado su amada (Marlee Atlin), y es incapaz ya de realizar sus trucos de animador de modo convincente, intercambia una mirada casual con el chico silencioso, un intercambio mágico en el que el chico le hace saber que es AHORA cuando empatiza plenamente con su desesperación… Este silencio es el silencio del deseo, lo que significa que el regreso final a una figura paternal silente en varias películas de Kieslowski corresponde al refugio de la mujer histérica, atrapada en la dialéctica vertiginosa del deseo, en la estabilidad del eterno retorno del impulso.

Deberíamos, pues, correlacionar a las dos parejas del universo de Kieslowski: la hija unida a la enigmática figura del padre silente, y el chico inocente/violento enfrentado a una mujer sexualizada y «excesivamente madura». La pareja que forman Tomek y Magda en *A Short Film About Love* tiene una larga prehistoria que se remonta hasta la emergencia *fin-de-siècle* de la (auto)destructiva *femme fatale*. Especial interés tiene aquí «El habla en el poema», el seminal ensayo de Heidegger sobre la poesía de Georg Trakl, el ÚNICO lugar donde plantea el tema de la diferencia sexual:

> A la naturaleza humana, acuñada por un golpe y arrojada en este golpe, la denominamos estirpe [*Geschlecht*]. Esta palabra significa tanto la estirpe humana en el sentido de humanidad como también las estirpes en el sentido de tribus y familias; todos ellos además acuñados a la vez a la dualidad de los sexos. A la estirpe de la figura «descompuesta » del hombre la denomina el poeta la estirpe «que se descompone ». Es la estirpe desplazada de su modo de ser esencial, y es por ello la estirpe «aterrada».
>
> ¿Por qué maldición es alcanzada esta estirpe? […] La maldición de la estirpe en vía de descomposición reside en que esta antigua estirpe se halla desbaratada en la contrariedad de las *Geschlecht*. Desde esta contrariedad, cada una de las Geschlechter tiende hacia el desatado tumulto de la naturaleza de la fiera singularizada y salvaje. No la Duplicidad como tal, sino la discordia, es la maldición. Arrastra la estirpe desde el tumulto ciegamente salvaje hacia la discordia y la desvía a la singularización desatada. Así desunida y destrozada, la «decaída estirpe» ya no puede reencontrar su propio cuño desde sí misma. El cuño propio se halla solo con aquella estirpe cuya duplicidad deja la discordia detrás de sí y que avanza hacia la ternura de una Duplicidad simple, o sea, que es «algo extraño» y que sigue los pasos del extraño.[22]

Esta es, pues, la versión heideggeriana de «la relación sexual no existe». Es evidente su deuda con el mito de *El banquete* de Platón, y debería darnos

que pensar que esta referencia metafísica le causara tan pocos problemas: el pálido y etéreo Elis, ni muerto ni vivo («Elis en el País de las Maravillas», diríamos casi), simboliza el bello Sexo, la armoniosa dualidad de los sexos, no su discordancia. Quiere decirse con esto que, en la ambigua serie de las discordancias, la diferencia sexual («la dualidad de los sexos») ocupa un lugar privilegiado, es en cierto modo el lugar de origen de la «descomposición»: todos los demás niveles están ya «descompuestos» en la medida en que están infectados por la discordancia fundamental de la diferencia sexual, a la que Heidegger se referirá más adelante en su texto como la «estirpe degenerada» (*entartete Geschlecht*).[23]

Lo primero que debemos hacer (y que Heidegger no hace) es poner en contexto la figura de este niño presexual, y el primer punto de referencia son los cuadros de Edvard Munch: ¿acaso no es este frágil niño «nonato» la figura aterrorizada y asexuada que aparece en *El grito*, o la figura comprimida *entre los dos marcos* de la *Madonna*, la misma figura fetal y asexuada que flota entre gotas de esperma? Una de las definiciones más concisas que pueden darse de la pintura modernista tiene que ver con el marco. El marco del cuadro que tenemos delante no es su verdadero marco; hay otro marco invisible, un marco que se halla implícito en la estructura del cuadro, un marco que enmarca nuestra percepción del cuadro, y estos dos marcos por definición no se superponen nunca, hay una brecha invisible que los separa. El contenido más importante del cuadro no se halla en la parte visible, sino en esta dislocación entre los dos marcos, en la brecha entre ambos. Esta dimensión entre-los-dos-marcos se hace patente en Malevich (¿qué es su *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, sino la marca mínima de la distancia entre los dos marcos?), en Edward Hopper (recordemos sus figuras solitarias en edificios de oficinas o en restaurantes por la noche, donde casi parece que el marco del cuadro se redoblara en el marco de otra ventana, o bien los retratos de su esposa junto a una ventana abierta, expuesta a los rayos del sol, el exceso opuesto al contenido pictórico, como si solo viéramos un fragmento del cuadro completo, el plano de un contraplano ausente), y de nuevo en la *Madonna* de Munch (las gotas de esperma y la pequeña figura fetal de *El grito* aplastado entre dos

marcos). El horror de esta figura NO es la angustia (*Angst*) heideggeriana, sino un terror asfixiante, puro y simple.

Resulta tentador incluir también en la misma serie el famoso plano donde Scottie, en una de las primeras escenas de la hitchcockiana *De entre los muertos* (*Vértigo*), observa a Madeleine en la floristería por la rendija de una puerta entreabierta junto a un gran espejo. La mayor parte de la pantalla está ocupada por la imagen reflejada de Madeleine; a la derecha de la pantalla, entre las dos líneas verticales (que funcionan como las líneas dobles del marco), está Scottie mirándola, como un enano que respondiera desde el borde del espejo a las malvadas preguntas de la reina en *Blancanieves*. De Madeleine no vemos más que su imagen, mientras que Scottie está realmente presente, pero el efecto del plano sigue siendo que quien está presente es Madeleine, que ella es la que forma parte de nuestra realidad compartida, mientras que Scottie la observa desde una rendija abierta en nuestra realidad, desde el reino sombrío y preontológico de un submundo infernal. Yendo más lejos, resulta tentador recordar aquí la escena más inquietante de *Corazón salvaje*, de David Lynch, en la que Willem Dafoe acosa sexualmente a Laura Dern: por más que sea un hombre el que acosa a una mujer, una serie de pistas (la cara rubia y aniñada de Laura Dern, la «cara de coño» [*cuntface*] obscenamente distorsionada de Dafoe) indican que la fantasía implícita es la de una mujer madura y vulgar que acosa a un chico inocente. ¿Y qué decir del infantil Pete de *Carretera perdida*, confrontado con la cara de una mujer contorsionada por el éxtasis sexual sobre una pantalla de vídeo gigantesca? Tal vez el mejor ejemplo de esta confrontación del chico asexuado con la Mujer sean los famosos planos iniciales de *Persona*, de Ingmar Bergman, en los que un niño preadolescente que lleva unas grandes gafas examina con mirada perpleja la inmensa imagen desenfocada de una mujer; la imagen se convierte gradualmente en un primer plano de lo que parece ser otra mujer muy parecida a la primera (otro caso ejemplar de confrontación del sujeto con la fantasmática pantalla-interfaz). ¿Y no deberíamos arriesgarnos a ir un paso más allá e incluir en la misma serie a la víctima de la guerra o del Holocausto, al CHICO asexuado y famélico de mirada aterrorizada?

Existe, sin embargo, un ejemplo superlativo de la versión *femenina* de

esta entidad asexuada angélica/monstruosa: *El ojo adaptado a la oscuridad*, la obra maestra de Ruth Rendell (Barbara Vine), centrada en la relación dual/imaginaria entre dos hermanas, la mayor y maternal Vera, y la joven, bella y promiscua Eden. Durante la Segunda Guerra Mundial, Eden queda embarazada mientras presta servicio en el cuartel militar, y deja al niño al cuidado de Vera; una vez terminada la guerra, Eden obliga a Vera a devolverle el niño por vía judicial, el conflicto entre las hermanas sube de tono y Vera termina por matar a Eden. Nos enfrentamos aquí a la tensión entre la «mujer» y la «madre» como identidades simbólicas y entidades biológicas: Vera, la nomadre biológica, es la madre simbólica, mientras que Eden, la «puta», es la madre biológica. Cuando Lacan afirma que «la mujer no existe», no deberíamos olvidar que la mujer *sí* existe *en cuanto* Madre, *quod matrem*.[24] Ya desde Medea, la relación madre/mujer contiene una violencia que amenaza siempre con estallar; en el caso de *El ojo adaptado a la oscuridad*, la violencia que estalla es contraria a la de Medea: no es la violencia de la mujer que, traicionada como mujer, se venga como madre, sino la violencia de la madre traicionada. Con todo, en *El ojo adaptado a la oscuridad* el niño pequeño no es más que el *enjeu* de la relación de amor-odio entre las dos hermanas. Es la proximidad absoluta entre ambas lo que provoca el estallido: hay demasiada intimidad entre Vera y Eden, ambas forman una pareja autosuficiente que habla en silencio durante horas y excluye a todo cuanto las rodea; después de apuñalarla varias veces, Vera sostiene tiernamente la cabeza de Eden entre sus manos y le susurra algo al oído. Eden es para Vera el *objeto absolutamente idealizado* hacia el que «todo está permitido» (es significativo que su nombre signifique «paraíso» y que sea relativamente neutro en cuanto al género). Hay que recordar aquí la enigmática figura del ángel corrupto, una figura rubia, etérea y hermafrodita que encarna la degeneración total de la absoluta *jouissance*. Vera es la persona «práctica», que sirve como contrapunto a esta figura idealizada e «inútil»: Vera encuentra su realización en el cuidado de otros, por eso entra en crisis y pasa a la acción (criminal) cuando se ve privada de esta vía de realización. Las dos hermanas forman así la pareja perfecta de lo Ideal y lo Real, de la frialdad distante y la emoción cálida y envolvente, en

los matemas de Lacan, de *a'* y *a*, del yo-ideal y el yo: la receta perfecta para el estallido de la violencia asesina.

Debería recordarse aquí, una vez más, la escena clave del *Parsifal* de Syberberg, la transformación de Parsifal-chico en Parsifal-chica después de rechazar las insinuaciones de Kundry, sobre el fondo de la gigantesca Cosa-interfaz, los contornos espectrales de la cabeza de Wagner. Cuando el chico repudia (su fascinación por) la Mujer, él mismo pierde su masculinidad y se convierte en una mujer joven de rostro azulado y monstruosamente frío. No se trata aquí de ningún hermafroditismo oscurantista, sino, al contrario, de la violenta reinscripción de la diferencia sexual en la figura semiviva del chico.

En resumen, lo que no tiene en cuenta la lectura de Heidegger es que la oposición misma entre el chico asexuado y el *Geschlecth* discordante resulta sexualizada a su vez en la relación entre un CHICO y una MUJER. El *Geschlecht* discordante no es neutral, sino femenino, y la aparente neutralidad de género de Elis lo convierte en un chico. De modo que cuando Heidegger afirma que «[l]a adolescencia en la figura del mozo no está contrapuesta a la de una moza. La adolescencia es el advenimiento de la más serena infancia. Ella cobija y reserva en sí la tierna Duplicidad de los géneros, la del adolescente tanto como de "la dorada figura de la adolescente"»,[25] pasa por alto el factor crucial de que la diferencia sexual no designa los dos sexos de la estirpe/especie humana, sino, en este caso, la diferencia entre lo asexual y lo sexual; dicho en términos de la lógica de la hegemonía de Laclau, la diferencia sexual es lo Real del antagonismo, puesto que en ella la diferencia externa (entre lo sexual y lo asexual) se halla ya trazada en la diferencia interna entre los dos sexos. Es más, lo que Heidegger (y Trakl) ya insinúan, y que Kieslowski deja claro, es que, precisamente en cuanto presexual, este inocente chico «muerto en vida» confrontado con el cuerpo femenino opulento y decadente es propiamente *monstruoso*, una de las figuras del Mal mismo:

> Visto así, el espíritu tiene su esencia en la doble posibilidad de la ternura y de la destrucción. La ternura no sofoca, en absoluto, el estar-fuera-de-sí de lo inflamante, sino que lo recoge en la quietud de lo amistoso. la destrucción proviene de la desenfrenada licencia que, en su propio tumulto, se consume a sí misma, realizando así el mal. La maldad es siempre maldad de un espíritu.[26]

Tal vez deberíamos incluir la figura de Elis dentro de toda una serie de figuras similares que aparecen en los relatos de terror *à la* Stephen King: el chico asexual, blanco, pálido, etéreo, monstruoso, el «muerto viviente» que regresa para hostigar a los adultos. A otro nivel, ¿no es también un sujeto de este tipo el Tom Ripley de Highsmith, en quien coinciden un afán destructivo implacable con una inocencia angélica, precisamente porque en cierto modo no ha sido marcado todavía subjetivamente por la diferencia sexual? Y para llegar hasta el final de la serie, ¿no es también una presencia asexuada y fantasmal la del misterioso vagabundo de aspecto crístico que se le aparece al héroe en los momentos decisivos del *Decálogo* de Kieslowski? ¿Y no es acaso la mayor de las ironías que la visión propuesta por Trakl-Heidegger de una entidad angélica asexuada encuentre su expresión más reciente en *Las partículas elementales* de Michel Houellebecq, si pensamos que al final de este *best seller* de 1998,[27] que suscitó un gran debate en toda Europa, la humanidad toma la decisión colectiva de escapar al callejón sin salida de la sexualidad por la vía de su propia modificación genética para poner en su lugar a unos humanoides asexuados?

En música, esta complicidad entre la delicada inocencia y la brutal irrupción del Mal es el tema del *Lamento* (música de duelo en memoria de Luigi Nono para violín, soprano y orquesta) de Giya Kancheli, de 1994.[28] El expresionismo puro con el que se articula el dolor, el abandono y la vulnerabilidad del sujeto se halla imbuido de una tensión y un antagonismo casi insoportables. Se producen repetidos intentos de expresar la subjetividad en una modesta melodía protoontológica, apenas un ensayo, un esbozo o fragmento (para violín, piano o voz, que son los tres modos principales de expresar la subjetividad). Sin embargo, estos fragmentos fantasmáticos desaparecen antes incluso de aparecer plenamente: no solo no llegan a desarrollarse en una forma plena de sonata o en cualquier otra forma musical, sino que dan paso inmediatamente a una explosión en *fortissimo*, un violento y cataclísmico *tutti*, la erupción de lo Real en toda su brutalidad. Es como si no hubiera una medida proporcionada para la articulación simbólica: tenemos o bien la insinuación fugaz, imaginaria, etérea, no del todo constituida de la subjetividad, o bien la violencia

abrumadora que la aplasta y la destruye. Tan pronto como el sujeto —a medio camino entre la duda, el miedo y la vergüenza— asume el riesgo de afirmarse, el Otro le devuelve el golpe con toda su ferocidad, como un padre brutal que, en una grotesca incongruencia entre acción y reacción, le diera una paliza al niño por el más modesto e imperceptible gesto de autoafirmación o desafío putativo. Y en eso consiste justamente la ambigüedad del *Lamento*: ¿están realmente enfrentados estos dos polos? ¿Se ve realmente aplastada la frágil e íntima subjetividad (lo Interior) por la violenta reacción de lo Real externo? ¿O se da más bien una *identidad* última entre ambos polos, de modo que, en la actualidad, cada vez que alguien trata de expresar su inocente y frágil subjetividad estalla su verdadera naturaleza en toda su violencia? Kancheli no parece reconocer del todo esta coincidencia de los opuestos: si tuviera que formularla, se vería obligado a dejar atrás el dominio de la «expresión musical» y entrar en el universo pospsicológico, casi más propio de marionetas, de la *Sprechgesang*.

Elecciones reencontradas

Es bien conocido el caso del oficial alemán que ayudó a los judíos, con riesgo de su propia vida (al final fue descubierto y ejecutado por la Gestapo): como persona, era un antisemita conservador de clase alta que despreciaba a los judíos y evitaba cualquier contacto con ellos, y que apoyó plenamente las primeras medidas legales y económicas de los nazis dirigidas a limitar la «excesiva» influencia judía. A partir de cierto momento, sin embargo, cuando fue plenamente consciente de lo que estaba ocurriendo (la aniquilación total de los judíos), comenzó a prestarles ayuda por todos los medios posibles, movido por la simple e inamovible convicción de que algo así no podía tolerarse. Sería completamente erróneo y parcial interpretar este repentino cambio en términos de una cierta «ambigüedad» de la actitud de los gentiles hacia los judíos, que oscilaría entre el odio y la atracción: la decisión reflexiva de ayudar a los judíos pertenece a un orden totalmente distinto, un orden que no tiene nada que

ver con las emociones y sus fluctuaciones: la dimensión ética como tal, en el sentido estrictamente kantiano.

Es importante no confundir esta dimensión ética con la moral. De mis días de instituto recuerdo una extraña anécdota de un buen amigo mío que me sorprendió bastante en aquel momento. La maestra nos había pedido que escribiéramos una redacción sobre «qué satisfacción proporciona ayudar al prójimo con una buena obra», con la idea de que cada uno de nosotros describiera la profunda satisfacción que encontraba en la conciencia de haber hecho algo bueno. A diferencia de otros que se pusieron a escribir a toda prisa, este amigo mío puso el papel y el lápiz sobre la mesa y se quedó sin hacer nada. Cuando la profesora le preguntó qué le pasaba, respondió que no podía escribir nada, simplemente porque nunca había sentido la necesidad (ni la satisfacción) de llevar a cabo tales actos: no había hecho nunca nada bueno. La profesora se quedó tan sorprendida que ofreció a mi amigo una oportunidad especial: podía escribir su redacción en casa después de la escuela (sin duda podría recordar alguna buena obra…). Al día siguiente, mi amigo volvió a la escuela con la misma hoja en blanco, diciendo que había pensado mucho sobre el asunto durante la noche anterior, pero que simplemente no recordaba nada bueno que hubiera hecho. La desesperada profesora le soltó entonces «¿No podías inventarte simplemente una historia?», a lo que mi amigo respondió que no tenía imaginación para estas cosas, que era algo superior a él. Cuando la profesora le dejó claro que su terquedad podía llegar a costarle cara —el cero redondo que iba a recibir tendría graves consecuencias—, mi amigo insistió en que no podía hacer nada por evitarlo, que era incapaz de imaginar nada de ese tipo, y que tenía la mente en blanco. Este rechazo a comprometer la propia actitud es la muestra más pura de la ética, en cuanto opuesta a la moral, a la empatía moral. No hace falta decir que mi amigo era una persona extremadamente solidaria y «buena», a juzgar por sus actos; lo que le resultaba intragable era la búsqueda de una satisfacción narcisista en la observación de sus buenas obras. Para él, adoptar un giro reflexivo de este tipo equivalía a la mayor de las traiciones éticas.

Y en este sentido estricto, el tema de Kieslowski es la ética, NO la moral: en cada uno de los episodios de su *Decálogo* se produce el *paso de la moral*

a la ética. El punto de partida es siempre un mandamiento moral, y es a través de la violación de este mandamiento como el héroe o la heroína descubren la dimensión propiamente ética. *Decálogo* 10 es un caso ejemplar de esta elección entre ética y moral que subyace en toda la obra de Kieslowski: los dos hermanos optan por la vocación de su padre muerto (la filatelia) a expensas de sus obligaciones morales (el hermano mayor no solo abandona a la familia, sino que incluso vende su riñón, pagando así la proverbial libra de carne(1) por su vocación simbólica). Esta elección entre la vocación (cuyo resultado es la muerte) y la posibilidad de llevar una vida tranquila y satisfecha (si/cuando uno compromete la propia vocación), una elección que encuentra su versión más pura en *La doble vida de Verónica*, tiene sin embargo una larga tradición (recuérdese el relato de E. T. A. Hofmann en el que Antonia elige cantar y paga su elección con la muerte). La puesta en escena de esta elección toma una forma claramente *alegórica* en las películas de Kieslowski, pues contiene una referencia a sí mismo. ¿Acaso no tomó Kieslowski la misma elección que la Weronica polaca cuando, a sabiendas de su problema cardíaco, eligió el arte/la vocación (en este caso no el canto, sino el cine), para morir finalmente de un ataque al corazón? El destino de Kieslowski se halla ya prefigurado en su propia película *El aficionado* (1979), el retrato de un hombre que renuncia a una feliz vida familiar para consagrarse a la observación y el registro de la realidad en la frialdad de una pantalla. En la última escena de la película, cuando su esposa se dispone a abandonarlo para siempre, el héroe dirige la cámara hacia sí mismo y su esposa, para registrar también su partida: incluso en este momento íntimo y traumático, el héroe no llega a implicarse del todo, sino que persiste en su actitud observadora, prueba definitiva de que ha elevado el cine a la categoría de Causa ética… *El aficionado* encuentra su contrapunto en *La calma* (1976), donde Kieslowski relata el destino de Antek después de salir de la cárcel. Antek no desea otra cosa que los sencillos placeres de la vida: el trabajo, un lugar limpio donde dormir, algo que comer, una esposa, un televisor y paz. Pero se ve atrapado por ciertas intrigas criminales en su nuevo puesto de trabajo, termina por recibir una paliza de sus compañeros, y hacia el final de la película se limita a murmurar «Calma… calma». El héroe de *La calma* no está solo: también

Valentine, la heroína de *Rojo*, asegura que lo único que quiere es vivir en paz, sin excesivas ambiciones profesionales.

La elección entre ética y moral vuelve a poner de manifiesto la ambigüedad fundamental de la matriz kieslowskiana de la salvación por la repetición. Desde cierta perspectiva, el mensaje de sus películas es optimista: sí tenemos una segunda oportunidad, *sí* podemos aprender del pasado.

Sin embargo, se impone también la lectura contraria del tema de las elecciones repetidas, una lectura según la cual la repetición «sabia» implica una traición ética, es decir, la elección de la vida en lugar de la Causa (tal como hace la Veronique francesa al comprometer su deseo).[29] En esto consiste, pues, la diferencia entre las dos Verónicas: «La aventura de un asalto directo y brutal a la esencia misma, coronado por una perfecta pero inaudible nota triunfal», frente a «un viaje reflexivo, mediado por la alegoría literaria» y enriquecido por la experiencia del Otro (la proyectada novela del titiritero).[30] Veronique es, pues, reflexiva y melancólica, en contraste con el entusiasmo apasionado de Weronica por la Causa; dicho en términos de Schiller, Veronique es *sentimental*, en contraste con la *ingenuidad* de Weronika. No es solo que Veronique saque ventaja de su percepción del carácter suicida de la elección de Weronica, es que realiza propiamente un acto de traición ética. La presencia de esta elección trágica es lo que nos impide reducir *La doble vida…* a un relato New Age de autodescubrimiento espiritual. De hecho, ya existe un *remake* oscurantista New Age de *La doble vida*: el *best seller* de Paulo Coelho *Verónica decide morir*, publicado en 1999,[31] que relata la historia de una bibliotecaria de veinticuatro años (natural, curiosamente, de Liubliana, Eslovenia), una mujer sana, atractiva e inteligente que un día decide morir porque considera que los mejores años de su juventud han pasado ya y todo cuanto le espera a partir de entonces es una lenta pero inexorable decadencia, de la que recibe un anticipo deprimente en la dosis diaria de noticias en los medios de comunicación. Por fortuna, alguien la descubre antes de que las píldoras suicidas hagan su efecto completo y es ingresada en el ala psiquiátrica de un hospital, donde le extraen el veneno del estómago. Sin embargo, poco después recibe la noticia de que el coma ha causado un debilitamiento fatal

en su corazón: Verónica experimenta fuertes palpitaciones cardíacas a intervalos regulares y, según le dicen, solo le quedan un par de días de vida. Y es solo ahora cuando aprecia y saborea plenamente cada uno de los momentos que le quedan por vivir. Lo que no sabe es que todo forma parte de un experimento terapéutico del sabio y benevolente doctor que se encarga de su tratamiento: ha sido él quien le ha inducido las palpitaciones por medio de fármacos inofensivos, convencido de que solo la experiencia de la proximidad de la muerte resucitará su voluntad de vivir. Un viejo piano que encuentra en el hospital despierta la vieja pasión de Verónica por la música; poco después abandona el hospital, plenamente recuperada y decidida a llevar adelante su vocación musical. La diferencia con Kieslowski no puede menos que saltar a la vista: falta aquí toda idea de una tensión inherente e irreconciliable entre la posibilidad de llevar una vida satisfactoria y la lucha por la propia vocación (musical o de otro tipo), pues en el universo de Coelho reina la armonía preestablecida entre las dos dimensiones.

El tema de la elección ética entre la Misión y la Vida alrededor de la cual giran las películas de Kieslowski se repite de diversas formas en algunas producciones de los últimos años, aunque en ellas nunca alcanza la fuerza que tiene en Kieslowski. ¿No es acaso una variación de este mismo tema *Hilary y Jackie* (1998) de Anand Tucker, la historia de Hilary y Jacqueline du Pré, dos prodigios musicales de la Inglaterra de los años cincuenta? Hilary escoge crear una familia, mientras que Jackie alcanza en poco tiempo fama internacional, se gana a las audiencias con su pasión desmedida por la música, y pronto se casa con el célebre pianista y director de orquesta Daniel Barenboim. Sin embargo, los viajes constantes terminan por pesar sobre el ánimo de Jackie, que añora la vida familiar aparentemente más sencilla que ha construido Hilary. Sintiéndose sola y deprimida, Jackie aparece un día en una visita sorpresa y le revela a su hermana que ella también desea a su marido; en el acto de clemencia supremo, Hilary se lo concede. (Este es el momento más «escandaloso» de la relación entre Jackie y Hilary: el hecho de que Jacqueline tenga una aventura con el marido de su hermana, con el consentimiento de esta, resulta inaceptable porque supone una inversión de la lógica levi-

straussiana estándar según la cual las mujeres son objeto de intercambio entre los hombres: en este caso, es el *hombre* el que sirve como objeto de intercambio entre mujeres.) Como si estuviera siendo castigada por su dedicación obsesiva a la música, Jackie muere tras una larga enfermedad que acaba con su carrera y la confina a una silla de ruedas… *Hilary y Jackie* es, pues, una variación del mismo tema de *La doble vida…* En lugar de dos Verónicas, tenemos a dos hermanas descritas en términos más «realistas», cada una de las cuales representa una elección ética.[32] Existe una doble histeria en la relación entre Hilary y Jackie: cada una de ellas percibe a la otra como la mujer que sabe qué desear (el «sujeto que se supone que desea»), y, al menos en un punto de la historia, se sale ella misma del cuadro, convencida de que su ausencia hará posible la imagen ideal de la pareja o la familia. Para Jackie, Hilary y su familia son la unidad ideal que observa con anhelo, mientras que para Hilary, la imagen de Jackie jugando con su marido y sus hijos constituye un ideal en el que finalmente no hay lugar para ella.

La película se divide en dos partes: la historia es contada primero desde el punto de vista de Hilary, y luego desde el de Jackie. Esta división queda plenamente justificada por el hecho de que la pareja Hilary-Jackie no es más que una versión actualizada de la pareja IsmeneAntígona, es decir, de la mujer emocionalmente «normal» frente a la mujer enteramente entregada a su Causa: primero vemos al Objeto-Cosa (Jackie) extraordinario, monstruoso incluso, a través de los ojos compasivos de la hermana «normal»; finalmente, nos trasladamos al punto de vista del objeto imposible mismo, es decir, la Cosa misma se subjetiviza, se pone a hablar. Como estamos tratando con la Cosa imposible, su subjetivización no puede consistir más que en el relato de su decadencia y muerte. Asistimos al derrumbamiento mental de Jackie durante un concierto a través de una inversión suprema del procedimiento usual de transustanciación «sublime», por el que pasamos de la canción deficiente y patética interpretada en la realidad a la magia perfecta del canto y la interpretación en el espacio de la fantasía: en este caso, el concierto real de Jackie va muy bien, pero ella se IMAGINA a sí misma tocando notas equivocadas y produciendo ruidos horribles y disonantes.

¿Y dónde queda mejor recogida la relación de Jackie con su violonchelo sino en el tema de «la muerte y la doncella»? ¿Acaso no es su violonchelo el *objet petit a*, el objeto parcial que amenaza con engullir al sujeto arrastrándolo a su *jouissance* letal y no fálica? ¿No es acaso la Excepción respecto a la serie intersubjetiva de compañeros/ amantes (no una excepción fálica, sino el propio exceso no fálico), de modo que tenemos 1+1+1+1… + a? Para expresarlo en términos en cierto modo más ingenuos psicológicamente, el misterio de la vida de Jackie es el siguiente: ¿por qué escogió como pieza preferida —cuando todavía era una veinteañera alegre y promiscua— e interpretó con tanto sentimiento el melancólico *Concierto para violonchelo* de Elgar, la obra maestra de la vejez del compositor? ¿Acaso no se parece en esto a Oscar Wilde, que, estando todavía en la cima de su éxito, sentía ya la premonición de su fracaso final (claramente discernible en *Dorian Gray*)? Es importante NO reducir esta premonición pseudoteleológica a la expresión de una censura ideológica que exige a las mujeres pagar un precio por entregarse plenamente a su arte y por tratar a los hombres como amantes en serie: hay algo más ahí, a saber, el vínculo íntimo que parece ligar la feminidad y el impulso de muerte.[33]

En compañía de hombres, de Neil LaBute, da un giro mucho más siniestro a esta elección: habría que reconocerle a la película el mérito de haber reformulado el proyecto sádico en términos adecuados a la actual ideología de la victimización. Tal como observó el propio director en una entrevista, la idea de la película surgió de una frase que oyó de pasada: «¡Hagámosle daño de verdad a alguien!». De forma significativa, la idea de «hacerle daño de verdad a alguien» ya no se sitúa en el nivel de la tortura física o incluso de la ruina económica, sino en el nivel de lo que se describe habitualmente como la «tortura psicológica». Dos directivos se ven obligados a quedarse en una pequeña localidad del Medio Oeste durante seis semanas, estancia durante la cual se lamentan uno al otro de la forma en que han sido abandonados por sus respectivas parejas. Ante esta situación, ambos deciden tomarse su venganza sobre las mujeres en general: escogerán a una mujer vulnerable que haya perdido ya toda esperanza de encontrar al amor en su vida; ambos le harán la corte con pasión y pondrán todo su empeño en seducirla. Gratamente sorprendida por este doble interés

y por el inesperado problema de tener que decidir entre ambos, ella encontrará nueva esperanza en su vida; y entonces, justo cuando esté en la cima de su reencontrada felicidad, los dos hombres la informarán conjuntamente de que todo era una broma para hacerle daño, que ella no les importa en lo más mínimo. La infortunada no podrá recuperarse ya del golpe, quedará condenada a sufrir largas noches de insomnio, a una vida arruinada y sin ninguna esperanza. Cada vez que una mujer les haga daño o que el jefe humille a alguno de ellos, encontrarán consuelo en el hecho de que su desgracia no es nada comparada con la triste situación de esta mujer: al menos una vez, le hicieron algo mucho más doloroso a otro ser humano… A partir de este punto la historia sigue una línea predecible: los dos hombres escogen a una oficinista sorda y uno de ellos se enamora de verdad, pero como es el más feo y la pobre chica prefiere al otro, decide romper las reglas del juego —para ganársela— y le cuenta sin rodeos el experimento del que está siendo víctima, etcétera. El hombre es un pobre diablo cuya maldad es en cierto modo «todavía humana», mientras que la Maldad del otro se acerca a una actitud ética perversa: en su caso, el Mal es una Misión, mientras que para el más débil es una forma de enfrentarse a la vida.

De modo significativo, al final de la película descubrimos que el auténtico malvado no había sido abandonado por la novia, sino que siempre mantuvieron su relación: su relato no era más que un invento. Su intención de hacerle daño a alguien no era un acto de venganza, sino un acto puramente ético en un sentido perverso. ¿Y no podría ser que la verdadera víctima de su acto no fuera la pobre chica, sino el compañero en apariencia más «honesto» y «humano»? ¿No podría ser que la intención del malo fuera hacerle daño a ÉL, a su compañero de crímenes, humillarlo y destruir hasta el último resto de respeto a sí mismo que pudiera conservar? Al final de la película, en efecto, no se puede decir cuál de los dos hombres es peor: la cuestión es propiamente indecidible. El tipo que rompe las reglas del juego y lo «revela todo» a la chica es en cierto modo más brutal todavía (por ejemplo, cuando le dice que no está en posición de escoger a su pareja, por el hecho de ser sorda); es incapaz de ensañarse realmente con alguien, y sin embargo termina por hacerle aún más daño que el otro.

Podemos encontrar nuevas versiones de la misma elección en dos películas recientes, obra de directores distintos pero que es preciso interpretar conjuntamente: *Una historia verdadera*, de David Lynch, y *El talento de Mr. Ripley*, de Anthony Minghella. Nada más comenzar *Una historia verdadera*, las palabras mismas que sirven para introducir los créditos, «Walt Disney Presents – A David Lynch Film», ofrecen tal vez el mejor resumen de la paradoja que ha marcado el final del siglo XX: una superposición de la transgresión y la norma. Walt Disney, la marca propia de los valores conservadores de la familia, pone bajo su paraguas a David Lynch, el epítome de la transgresión, el autor que ha sacado a la luz el obsceno submundo de sexo y violencia que se oculta bajo la respetable superficie de nuestras vidas.

El aparato cultural-económico se ve cada vez más obligado no solo a tolerar, sino incluso a promover activamente la búsqueda del impacto en sus productos, si es que quiere reproducirse a sí mismo en las actuales condiciones de mercado. Baste solo recordar las tendencias más recientes en las artes visuales: han pasado ya los días de las estatuas sencillas o los cuadros enmarcados; ahora tenemos exposiciones de marcos sin cuadros, exposiciones de vacas muertas con sus excrementos, vídeos del interior del cuerpo humano (gastroscopia y colonoscopia), exposiciones que incluyen olores, etcétera. También aquí, en el dominio de la sexualidad, la perversión ha dejado ya de resultar subversiva: los excesos forman parte del sistema mismo, que se alimenta de ellos para reproducirse. Si puede decirse que las películas anteriores de Lynch cayeron también en esta trampa, ¿qué pasa con *Una historia verdadera*, basada en el caso real de Alvin Straight, un granjero viejo y tullido que cruzó los llanos norteamericanos en un tractor John Deere para visitar a su hermano enfermo? ¿Implica este sereno relato sobre la perseverancia de un hombre una renuncia a la transgresión, un giro hacia la ingenua inmediatez de la fidelidad como posicionamiento ético? Ya el título de la película es una referencia a la obra anterior de Lynch: esta es una historia «recta» (*straight*) en relación con las «desviaciones» hacia el siniestro submundo que fueron sus películas desde *Cabeza borradora* hasta *Carretera perdida*. Sin embargo, ¿no podría ser que el «recto» héroe de la ultima película de Lynch fuera en realidad mucho más subversivo que los

extravagantes personajes que pueblan sus películas anteriores? ¿No podría ser que en un mundo posmoderno, donde el compromiso ético radical es percibido como algo ridículo y trasnochado, fuera este el personaje auténticamente extravagante? Es bueno recordar aquí la vieja y perspicaz observación de G.K. Chesterton, en «A Defense of Detective Stories», según la cual los detectives

> nos hacen recordar en cierto modo el hecho de que la civilización es en sí misma la más sensacional de las desviaciones y la más romántica de las rebeliones. Cuando el detective de una novela policíaca se queda solo entre los puños y los cuchillos de una banda de ladrones, con un valor lindante con lo fatuo, nos ayuda a recordar que la figura auténticamente original y poética es la del agente de la justicia social, mientras que desde una perspectiva cósmica los ladrones y los salteadores de caminos no son más que personajes conservadores, viejos y acomodados, felizmente investidos de la respetabilidad inmemorial de los simios o los lobos. [La novela policíaca] se basa en el hecho de que la moral es la más oscura y atrevida de las conspiraciones[34]

¿No podría ser, entonces, que fuera ESTE el mensaje último de la película de Lynch: que la ética es «la más oscura y atrevida de las conspiraciones», que el sujeto ético es precisamente aquel que más amenaza el orden existente, y no la larga serie de pervertidos lyncheanos (el barón Harkonnen en *Dune*, Frank en *Terciopelo azul*, Bobby Peru en *Corazón salvaje*…), los cuales en último término no hacen más que sostenerlo? En este sentido preciso, el contrapunto de *Una historia verdadera* hay que buscarlo en *El talento de Mr. Ripley*, basada en la novela de Patricia Highsmith del mismo título. *El talento…* cuenta la historia de Tom Ripley, un joven neoyorquino ambicioso y sin dinero que recibe la visita del rico magnate Herbert Greenleaf, erróneamente convencido de que Tom ha ido a Princeton con su hijo Dickie. Este se encuentra en Italia viviendo la buena vida, y Greenleaf contrata a Tom para que vaya a Italia y traiga a su hijo de vuelta a Norteamérica y al buen sentido, para que ocupe el lugar que le corresponde en el negocio familiar. Una vez en Europa, sin embargo, Tom se queda fascinado no solo por el propio Dickie, sino por la elegante, cómoda y socialmente respetable vida de clase alta que este lleva. Todo cuanto se acostumbra a decir sobre la homosexualidad de Tom está fuera de lugar: Dickie no es el objeto del deseo de Tom, sino el sujeto ideal del

deseo, el sujeto transferencial «que se supone que sabe (lo que hay que desear)». En resumen, Dickie se convierte en el *yo ideal* de Tom, en la figura con la que este se identifica imaginariamente: sus repetidas miradas de deseo hacia Dickie no revelan un deseo erótico de entrar en algún tipo de comercio sexual con él, un deseo de POSEER a Dickie, sino un deseo de SER como Dickie. Para ello, para resolver este problema, Tom elabora un complicado plan: durante un paseo en barca mata a Dickie, y luego asume durante algún tiempo su identidad. Actuando como si fuera Dickie, arregla las cosas para que, tras la muerte «oficial» de Dickie, sea él quien herede su fortuna; una vez logrado esto, el falso «Dickie» desaparece, dejando atrás una nota de suicidio en la que canta las alabanzas de Tom, mientras que Tom reaparece de nuevo, elude las sospechas de los investigadores, se gana incluso la gratitud de los padres de Dickie, y finalmente abandona Italia rumbo a Grecia.

Aunque la novela fue escrita a mediados de los años cincuenta, cabría decir que Highsmith anticipa la actual reconversión de lo ético en una forma de terapia a través de una serie de «Recomendaciones» que haríamos bien en no seguir demasiado al pie de la letra. Ripley es simplemente el último paso en esta reconversión: no matarás… *excepto cuando no tengas otro modo de procurarte la felicidad*. O bien, como dijo la propia Highsmith en una entrevista: «Podría llamársele psicótico, pero yo no lo trataría como a un loco porque sus actos son racionales. […] Lo considero más bien una persona civilizada que mata cuando no le queda más remedio». Ripley no es, pues, ningún *American psycho*: sus actos criminales no son compulsivos *passages a l'acte*, estallidos de violencia dirigidos a liberar la energía reprimida por las frustraciones de la vida diaria del *yuppie*. Sus crímenes son calculados y derivan de un razonamiento puramente pragmático: Ripley hace todo cuanto sea preciso para alcanzar su objetivo, que es llevar una vida tranquila y acomodada en un barrio residencial de París. Lo inquietante de este personaje, por supuesto, es que parece carecer del más elemental sentido ético: en la vida cotidiana se muestra por lo general sociable y considerado (aunque con un toque de frialdad), y cuando comete un asesinato, lo hace a disgusto, deprisa, de la forma menos dolorosa posible, como quien realiza una tarea desagradable

pero necesaria. Ripley es el psicótico por antonomasia, el mejor ejemplo de lo que Lacan tenía en mente cuando decía que la normalidad es una forma especial de psicosis, es decir, una forma de no estar traumáticamente atrapado en la tela de araña simbólica, de retener alguna «libertad» respecto al orden simbólico.

Sin embargo, el misterio creado por Highsmith a propósito de Ripley trasciende el conocido *leitmotiv* norteamericano de la capacidad del individuo para «reinventarse» radicalmente a sí mismo/a, de borrar las huellas del pasado y asumir una identidad completamente nueva, así como de trascender el «yo proteico» posmoderno. Ahí reside el fracaso de la película en relación con la novela: la película «gatsbyza» a Ripley hasta convertirlo en una nueva versión del héroe norteamericano que recrea su identidad por medios inconfesables. El mejor ejemplo de lo que se ha perdido aquí puede verse en la diferencia crucial entre la novela y la película: en la película, Ripley tiene algunos remordimientos de conciencia, mientras que en la novela los escrúpulos de conciencia son simplemente incomprensibles para él. Por eso también hace mal la película en explicitar las pulsiones homosexuales de Ripley. Minghella viene a decir que Highsmith tuvo que andarse con cuidado en los años cincuenta para lograr que su héroe resultara digerible para el gran público, mientras que hoy día se pueden decir las cosas de un modo más abierto. Sin embargo, la frialdad de Ripley no es un efecto superficial de su opción gay, sino más bien al revés. En una de las últimas novelas de Ripley se nos dice que hace el amor una vez a la semana con su esposa Heloise, como un ritual regular carente de toda pasión: Tom es como Adán en el paraíso anterior a la Caída, cuando, según san Agustín, MANTENÍA relaciones sexuales con Eva, pero las llevaba a cabo como una simple tarea instrumental, como lanzar semillas a la tierra. Una forma de leer a Ripley es, pues, verlo como un personaje angélico, que vive en un universo previo tanto a la Ley como a su transgresión (el pecado), es decir, al círculo vicioso superyoico de la culpa generada por la obediencia misma a la ley, descrito ya por san Pablo. Este es el motivo de que Ripley no sienta ninguna culpa o siquiera remordimientos después de sus asesinatos: todavía no está plenamente integrado en la Ley simbólica.

La paradoja de esta falta de integración es que Ripley paga a cambio de ella el precio de una total incapacidad de experimentar una pasión sexual intensa (prueba clara de que no hay pasión sexual más allá de los confines de la Ley simbólica). En una de las últimas novelas de Ripley, el héroe ve a dos moscas sobre la mesa de la cocina y, tras mirarlas más de cerca y observar que están copulando, las aplasta con repugnancia. Este pequeño detalle es crucial, pues esto es algo que el Ripley de Minghella NUNCA habría hecho: el Ripley de Highsmith está en cierto modo desconectado de la realidad de la carne, siente repugnancia hacia lo Real de la vida, hacia su ciclo de generación y corrupción. Marge, la novia de Dickie, propone una buena caracterización de Ripley: «Muy bien, tal vez no sea un marica. Es peor que eso: no es nada, simplemente. No es lo bastante normal como para tener *ningún* tipo de vida sexual». En la medida en que este tipo de frialdad es característica de ciertas tendencias lésbica radicales, podría pensarse que la paradoja de Ripley consiste ser una *lesbiana masculina*, más que un gay que todavía no ha salido del armario. (Es difícil olvidar aquí el hecho biográfico de que también Highsmith era lesbiana: no es de extrañar que sintiera tal proximidad hacia Ripley.) El verdadero enigma de Ripley es el de por qué conserva esta frialdad escalofriante, este desapego psicótico respecto a cualquier vínculo pasional humano, después incluso de alcanzar su objetivo y recrearse a sí mismo como un respetable marchante de arte afincado en un exclusivo barrio residencial de París. Esta frialdad que persiste por debajo de todos los posibles cambios de identidad, tal vez la verdad última del «sujeto posmoderno», queda un tanto desdibujada en la película.

Más allá de eso, la versión cinematográfica de *El talento de Mr. Ripley* nos permite reconocer claramente lo que hay de malo en la maniobra posmoderna básica de «rellenar los huecos» (por medio de secuelas, precuelas, versiones del relato desde perspectivas distintas, o que simplemente completan los puntos ciegos del texto original), una tendencia que va más allá de la división entre alta y baja cultura, puesto que se observa tanto en productos populares como en el arte más refinado (por ejemplo, en las dos versiones más recientes de *Hamlet*, *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*, de Tom Stoppard, que relata la historia desde la

perspectiva de dos personajes menores, y la precuela de John Updike *Gertrudis y Claudio*). ¿Qué tiene de malo esta tendencia? De acuerdo con el penetrante análisis de Richard Maltby,[35] *Casablanca* pone en marcha dos registros de lectura distintos, la lectura «ingenua» que cumple a la perfección con las reglas del infame Código de Producción, y otro registro más sofisticado que permite reconocer en la textura de la película múltiples indicadores de comportamientos transgresores. De este modo tenemos el relato «oficial», en el que la mirada del gran Otro (como «observador inocente») no encuentra nada problemático desde el punto de vista moral/ideológico, y toda la serie de relatos alternativos imaginados por el espectador, líneas narrativas que violan claramente las prohibiciones dominantes a nivel sexual, político, etcétera. La relación entre estas dos lecturas no es una simple oposición: es PORQUE el texto cinematográfico se cuida mucho de conservar la inocencia a los ojos del gran Otro (todos los hechos y las acciones pueden justificarse en términos del relato «oficial») que el espectador puede permitirse ceder a placeres prohibidos.[36]

¿Y no experimenta la misma tentación el lector y/o autor actual ante el relato más famoso de Kleist, *La marquesa de O.*, que sorprende ya desde el primer párrafo?:

> En M… Ciudad muy principal de la italia Superior, la marquesa viuda de O…, Dama de intachable reputación y madre de varios hijos de buena crianza, hizo público en los diarios que había quedado, sin su conocimiento, en estado; que el padre del hijo que había de dar a luz diera noticias y que ella, por consideraciones familiares, estaba determinada a desposarse con él.[37]

La obscenidad de estas líneas procede de la sobreidentificación de la heroína con el código moral: lleva su obediencia al código de la decencia sexual hasta un extremo ridículo. La heroína no tiene el menor recuerdo de haber mantenido una relación sexual, y no hay síntomas neuróticos que indiquen una posible represión (puesto que, tal como sabemos desde Lacan, la represión y el retorno de lo reprimido son una y la misma cosa); más que simplemente reprimido, el hecho de la relación sexual está excluido de antemano. En *Hombres de negro*, los agentes secretos que luchan contra los alienígenas tienen un pequeño dispositivo luminoso en forma de bolígrafo que usan cuando se produce un encuentro entre alienígenas y personas no

autorizadas: solo deben lanzar un destello ante los ojos de estas personas y su recuerdo de lo ocurrido en los últimos minutos queda completamente borrado (evitándoles así el trauma posterior). ¿No reconocemos algo parecido en el funcionamiento de la *Verwerfung* («rechazo»)? ¿Acaso no es también la *Verwerfung* un mecanismo psíquico de este tipo? ¿Y no parece como si la marquesa de O. hubiera sido sometida a un destello de esta máquina? Este borrado radical de la relación sexual viene señalado por el famoso salto en mitad de la frase que describe el caso: en el curso del asalto de unas fuerzas rusas sobre una ciudadela comandada por su padre, la marquesa cae en manos de una partida de soldados enemigos que pretenden violarla; entonces es rescatada por un joven oficial ruso, el conde de F., que, después de salvarla,

> ofreció su brazo a la dama, y la condujo, privada como estaba del habla por todos aquellos sucesos, al otro ala del palacio, aún no alcanzada por las llamas, donde nada más llegar se desplomó ella inconsciente por completo. Entonces – el oficial, al aparecer poco después las espantadas doncellas, tomó medidas para que llamaran a un médico; ajustándose el sombrero aseguró que la señora no tardaría en reponerse y regresó a la lucha.[38]

El guión que aparece entre «entonces» y «el oficial» cumple exactamente la misma función que el plano de tres segundos y medio de la torre del aeropuerto por la noche, justo después de que Rick e Ilsa se fundan en un abrazo apasionado, y que se convierte después en un plano exterior de la ventana de la habitación de Rick. Lo que ocurrió (tal como viene indicado ya en la descripción por el curioso detalle de que el conde «se ajusta el sombrero») es que el conde cedió a la inesperada tentación del desvanecimiento de la marquesa. Lo que viene después de la búsqueda realizada a través de anuncios en el periódico es que el conde se presenta y se ofrece para casarse con ella, aunque ella no reconoce en él a su violador, sino solo a su salvador. Más avanzada la historia, cuando queda claro el papel que ha jugado el conde en el embarazo, la marquesa sigue insistiendo en casarse con él, en contra de la voluntad de sus padres, empeñada en reconocer a su salvador en la figura de su violador, del mismo modo que, al final de su prefacio a la *Filosofía del derecho*, Hegel nos aconseja, siguiendo a Lutero, que reconozcamos la Rosa (de la esperanza y la salvación) en la pesada Cruz del presente. El mensaje que hay, pues, detrás

del relato es la «verdad» de la sociedad patriarcal, expresada en el juicio especulativo que afirma la identidad del violador con la del salvador que debe proteger a la mujer de la violación, o, dicho en hegeliano, que el Sujeto lucha en realidad consigo mismo, con su propia Sustancia no reconocida, cuando parece luchar contra una fuerza exterior.

Kleist es ya «posmoderno» en su estrategia de subversión ultraortodoxa de la ley por la vía de una sobreidentificación con ella. El mejor ejemplo de esta estrategia lo encontramos en la novela *Michael Kohlhaas*, basada en hechos reales ocurridos en el siglo XVI: tras ser víctima de una injusticia menor (dos de sus caballos han sido maltratados por un noble local, el corrupto barón Von Tronka), un respetado tratante de caballos sajón, Kohlhaas, se lanza a una obsesiva cruzada para reclamar justicia; cuando fracasa ante los tribunales a causa de la corrupción, se toma la ley por su mano, organiza una banda armada e incendia varios castillos y poblaciones donde sospecha que puede haberse refugiado Tronka. En todo momento, Kohlhaas insiste en que no busca otra cosa que una reparación por la falta menor cometida contra él. En una típica inversión dialéctica, el propio respeto incondicional de Kohlhaas hacia las reglas, su violencia estrictamente orientada a *preservar la ley*, se convierte en una violencia orientada a *crear la ley* (por recurrir a la clásica oposición benjaminiana): la secuencia habitual se ve invertida aquí, es decir, no es la violencia fundadora la que se convierte, una vez establecida la ley, en violencia preservadora; al contrario, es la propia violencia preservadora de la ley la que, llevada al extremo, se convierte en la fundación violenta de una nueva ley. En cuanto se convence de que la propia estructura legal existente está corrompida, incapaz ya de seguir sus normas, Kohlhaas da un giro paranoico al registro simbólico, proclama su intención de crear un nuevo «gobierno mundial» como representante del arcángel Miguel, y llama a todos los cristianos a apoyar su causa. (El relato fue escrito en 1810, solo un par de años después de la aparición de la *Fenomenología* de Hegel, pero Kohlhaas sirve mucho más que los héroes de Schiller como caso paradigmático del enfrentamiento hegeliano entre «la ley del corazón y el desvarío de la infatuación».) Al final del relato, se llega a una extraña reconciliación: Kohlhaas es condenado a muerte pero acepta la sentencia

sin alterarse, pues ha alcanzado el objetivo aparentemente trivial que perseguía: los dos caballos le son devueltos en todo su esplendor y buena salud, y el barón Von Tronka es también sentenciado a dos años de prisión… La historia de una demanda excesiva de justicia por parte de un «seguidor de las reglas», incapaz de comprender las reglas no escritas que matizan su aplicación, lleva finalmente al crimen: en una especie de equivalente legal del llamado «efecto mariposa», una transgresión trivial pone en marcha una cadena de eventos que causa un daño desproporcionado al conjunto del país. No es extraño que Ernst Bloch describiera a Kohlhaas como «el Immanuel Kant de la jurisprudencia».[39]

Las películas de James Bond suponen una inversión simétrica de los dos textos de Kleist. Por un lado, la mayor parte de sus películas terminan con la misma escena, extrañamente utópica, de un acto sexual que es al mismo tiempo una experiencia íntima y colectiva: cuando Bond, al fin solo y acompañado de una mujer, se dispone a hacer el amor con ella, la actividad de la pareja es observada (escuchada o registrada por algún otro medio, ya digital o de otro tipo) por el gran Otro, encarnado aquí por la comunidad profesional de Bond (M, la señorita Moneypenny, Q, etcétera); en el último Bond de Apted, *El mundo nunca es suficiente* (1999), el acto queda simpáticamente representado por una mancha de calor en la imagen del satélite (el sustituto de Q —John Cleese— apaga discretamente la pantalla del ordenador, e impide así que otros puedan satisfacer su curiosidad). Bond, que sirve por lo demás de gran Otro (el testigo ideal presupuesto) para el Gran Criminal, se encuentra también necesitado aquí de un gran Otro: solo estos testigos «hacen que exista» su actividad sexual. (Encontramos la misma utopía de un acto sexual reconocido por el gran Otro de la comunidad en los *Minima moralia*: Adorno presenta la típica escena del hombre rico que exhibe en público a su joven amante, aunque en realidad no mantenga relaciones sexuales con ella, como una fantasía de sexo completamente emancipado.) Por otro lado, un final de este tipo abre un interrogante que reclama una reelaboración posmoderna. Dicho de otro modo, el enigma de las películas de James Bond vendría a ser: ¿qué pasa entretanto, entre esta felicidad final y el comienzo de la SIGUIENTE película, en la que Bond recibe una vez más la llamada de M para encargarle otra

misión? Tal vez ESTE sería el auténtico Bond posmoderno, una especie de aburrido drama existencial sobre una relación en decadencia: Bond se cansa poco a poco de su chica, comienzan a surgir pequeñas peleas, la chica quiere casarse, Bond se opone a la idea, etcétera, hasta que al fin la llamada de M llega como agua de mayo para ayudarle a escapar de una relación que se estaba volviendo cada vez más claustrofóbica.

Así pues, las películas «posmodernas» ya no nos ofrecen un relato «oficial» que luego podemos complementar con múltiples alternativas imaginarias: el texto público que vemos *se propone directamente como una de estas variaciones*. Este cambio resulta claramente perceptible en el paso de una novela a su versión fílmica: en el Hollywood tradicional, la versión cinematográfica reprimía (censuraba) su fuente literaria, la cual funcionaba como el texto alternativo y obsceno, no reconocido públicamente, de la película (una prostituta de la novela se convierte, pongamos por caso, en una cantante de bar en la película); muy al contrario, las actuales versiones cinematográficas poscódigo SACAN A LA LUZ de forma explícita lo que estaba presuntamente «reprimido» en el original (véase, precisamente, el caso de *El talento de Mr. Ripley*, donde el héroe pasa a ser abiertamente gay). El *remake* de *Psicosis* de Van Sant sigue la misma tendencia de «mostrarlo todo»: podemos ver como Norman se masturba espiando a Marion, antes de matarla. Y una vez más hay que decir que esta «radicalización» se revela al fin como su contrario, es decir, como una *retirada* de la auténtica monstruosidad de la figura de Norman.

El ejemplo de *El talento de Mr. Ripley* deja claro cuál es el fallo de esta estrategia aparentemente «más radical que el original», que pretende sacar a la luz su contenido implícito o reprimido: lo importante en el original no era solo la «represión» del contenido presuntamente prohibido (sexual, etcétera), sino *el vacío creado por esta misma «represión»*. Lo que se pierde con la estrategia de rellenar los huecos en el caso de Ripley es la fría y monstruosa falta de psicología del personaje, que se acerca siniestramente a una extraña «normalidad». En otras palabras, ¿no podría ser que al «rellenar los huecos» y «mostrarlo todo» lo que hiciéramos fuera eliminar el vacío como tal, y con ello, en último término, el propio vacío de la subjetividad (el «sujeto tachado» lacaniano)? Lo que hace Minghella es sustituir el vacío

de la *subjetividad* por la riqueza interior de la *personalidad*: en lugar de una persona educada que es al mismo tiempo un autómata monstruoso sin ninguna inquietud interior, nos quedamos con una persona cargada de traumas psíquicos. En otras palabras, nos quedamos con alguien a quien podemos *entender*, en el sentido más pleno del término. La tendencia a «rellenar los huecos» obedece de este modo a la compulsión de comprender, de «normalizar», y, en este sentido, de eludir el vacío en que consiste la subjetividad.

Podría decirse que la oposición entre la «rectitud» del héroe de Lynch y la «normalidad» del héroe de Highsmith marcan las coordenadas extremas de la experiencia ética del capitalismo tardío actual, con la siniestra inversión de que es Ripley quien resulta «normal», mientras que el hombre «recto» de Lynch resulta extraño, incluso pervertido. Llegamos de este modo a una inesperada contraposición entre *la extrañeza del compromiso ético absoluto* y *la monstruosa «normalidad» de la completa indiferencia hacia lo ético*. ¿Cómo podemos escapar a esta alternativa? Ambos héroes tienen en común una adhesión inquebrantable a su objetivo, por lo que podría parecer que la forma de escapar al dilema sería abandonar este rasgo común y propugnar una humanidad más «cálida» y comprensiva, más dispuesta a aceptar compromisos. ¿Y no es acaso esta «humanidad ligera» (en otras palabras, sin principios) la versión más extendida de la subjetividad hoy día, respecto a la cual las dos películas no hacen sino mostrar sus extremos? A finales de los años veinte, Stalin definió la figura del bolchevique como la combinación de la apasionada obstinación rusa y el ingenio norteamericano. Tal vez pueda decirse, de un modo similar, que la forma de escapar al dilema debe buscarse más bien en una imposible *síntesis* de ambos héroes, en la figura del hombre «recto» lyncheano que persigue su meta con el ingenio y la astucia de Tom Ripley.

Nos encontramos de este modo ante una misma elección básica que se repite a tres niveles distintos: primero en Kieslowski, como una elección directa entre la Misión-Causa y la Vida; luego en LaBute, como dos formas de Mal, el ético-radical y el patológico, y por último en Lynch y en Minghella, como dos modos de distanciamiento de la vida ordinaria. ¿Y acaso no es el tema de nuestro primer capítulo, la elección entre la Teoría y

la posteoría, otro caso más de elección ética entre el Evento y el Ser, entre la Ética y la Moral, entre la Misión y la Vida? En términos freudianos, la elección se plantea, claro está, entre el principio de placer y el impulso (de muerte) más allá del principio de placer: entre una «buena vida» orientada a la felicidad, al «cuidado del yo», a la sabiduría de la moderación, etcétera, y una vida atrapada en una compulsión que nos empuja a ir más allá de nuestro propio Bien. En ocasiones, las dos opciones coexisten en una misma actividad. Por más que *El talento de Mr. Ripley* de Minghella deforme la figura original de Ripley según es descrita en la novela de Highsmith, la película resulta interesante en sus propios términos, pues pone claramente de manifiesto la paradójica situación de Ripley al final del relato: por un lado, ha tenido éxito, está «dentro», ha asumido la identidad de Dickie, es rico, puede hacer lo que quiera, buscar la felicidad y vivir lo que a él le parezca una buena vida; por otro lado, tras el primer asesinato se ve atrapado en una lógica compulsiva que le obliga a cometer nuevos asesinatos, una lógica que no le deja más salida que persistir hasta el final en el camino escogido. Tal vez sea esta tensión y no su «culpa» lo que explique sus pesadillas.

Kieslowski no aboga ni por un rechazo moralista de la vida en nombre de la Misión, ni por la Sabiduría barata de defender la Vida sencilla contra la Misión; es plenamente consciente de las limitaciones de la Misión. Donde mejor se ve todo esto es en *La cicatriz* (1976), que cuenta la historia de un honesto miembro del partido comunista que llega a una pequeña localidad provinciana para dirigir la construcción de una nueva planta química. El protagonista quiere hacer más feliz a la gente local, traer el progreso al pueblo; sin embargo, la planta no solo crea problemas ecológicos y amenaza las formas de vida tradicionales, sino que también entra en conflicto con los intereses a corto plazo de los habitantes de la población. Desilusionado, el protagonista termina por dejar el cargo… El problema que se plantea aquí es el del Bien: ¿quién sabe lo que es Bueno para otras personas, quién puede imponer SU Bien a los demás? Y el tema de la película es justamente la inconsistencia de los Bienes: el protagonista tiene éxito socialmente (construye la planta química), pero es consciente de su fracaso ético. Comprendemos así el escepticismo de Freud hacia la

sentencia ética: «Trata a los demás tal como querrías que ellos te trataran a ti». El problema no es que sea demasiado idealista, o que sobreestime la capacidad ética del hombre; la idea de Freud es más bien que, teniendo en cuenta la *perversión* fundamental del deseo humano, la misma aplicación de esta sentencia ha de conducir a extraños resultados (sin duda nadie querría que fuera un *masoquista* quien aplicara el precepto).

La misma complejidad marcó la elección personal de Kieslowski: después de terminar *Rojo*, se retiró al campo para dedicar sus últimos días a pescar y a leer. En pocas palabras, para realizar la fantasía de una vida tranquila y retirada, liberada de la carga de la Vocación. Sin embargo, su proyecto fracasó trágicamente en ambos sentidos: la elección entre «la vocación o la vida tranquila» se reveló falsa en su caso, pues era ya demasiado tarde, y murió poco después de elegir la paz y el retiro. ¿O hemos de ver más bien en esta muerte repentina una señal de que el retiro a una vida tranquila y campestre era un falso señuelo, una cortina de humo que servía en el fondo como metáfora de la muerte o, dicho de otro modo, que para Kieslowski la única forma de sobrevivir era seguir filmando, incluso aunque eso supusiera cortejar en todo momento a la muerte? ¿Acaso no murió Kieslowski, al menos desde nuestro punto de vista retrospectivo, *en el momento justo*: por más prematura que fuera, su muerte (igual que la de Alejandro Magno o la de Mozart) llegó justo cuando su obra estaba concluida? ¿No es este el mejor ejemplo de la clase de coincidencias milagrosas sobre las que Kieslowski construía sus películas? Es como si el fatal ataque al corazón fuera un acto de libertad, una muerte escenificada, que llega en el momento justo: después de anunciar que no haría más películas.

¿Deberíamos leer, pues, la segunda elección (no ética) de Verónica como una nueva versión de la tradicional inversión sublime que encontramos, por poner un ejemplo, en *Grandes esperanzas* de Charles Dickens? Cuando, en el momento de su nacimiento, Pip es designado como un «hombre que da grandes esperanzas», todo el mundo lo percibe como un anticipo de su éxito mundano; sin embargo, cuando al final de la novela Pip abandona el falso glamour de Londres y regresa a la modesta comunidad de su infancia, nos damos cuenta de que es ahora cuando demuestra estar a la

altura del anuncio que ha marcado su vida: solo al encontrar la fuerza para dejar atrás la vana excitación de la alta sociedad de Londres hace realidad la idea de que es un «hombre que da grandes esperanzas». Tratamos aquí con una especie de reflexividad hegeliana: lo que cambia en el curso de la historia del héroe no es solo su carácter, sino los propios modelos éticos desde los cuales lo juzgamos. ¿Y no pasó algo parecido en la ceremonia de apertura de los Juegos Olímpicos de Atlanta en 1996, cuando Muhammad Alí encendió el fuego olímpico con una mano temblorosa por culpa de una grave enfermedad? Los periodistas dijeron entonces que al fin se había convertido en «el más grande» de verdad, en referencia al vanidoso apelativo que se había dado a sí mismo décadas antes y que había servido de título para la película sobre su propia persona de la que fue protagonista, y también para su autobiografía; lo que querían decir los periodistas, claro está, es que solo entonces alcanzaba Muhammad Alí la verdadera grandeza, por la dignidad con la que se enfrentaba a la enfermedad, y no antes, cuando se hallaba en la cima de la popularidad y pasaba por encima de sus adversarios en el cuadrilátero.[40] ¿Y no podría haber el mismo mensaje detrás de la segunda elección kieslowskiana: hay cosas más importantes que cantar, como por ejemplo la simple bondad humana que irradia Véronique?

¿Cuándo y por qué, exactamente, regresa Véronique junto a su padre en busca de paz y refugio? Sucede después de que su amante titiritero represente para ella la elección (inconsciente) que estructura su vida, con la ayuda de dos marionetas. ¿De qué se aparta Véronique al abandonar a su amante? Ella percibe esta representación como una intrusión dominadora, cuando en realidad es justamente lo contrario: la representación de su LIBERTAD última e insoportable. En otras palabras, lo traumático de la representación del titiritero no es verse reducida a una marioneta cuyos hilos están en manos del Destino, sino verse enfrentada a lo que F. W. J. Schelling llamó la decisión-diferenciación (*Ent-Scheidung*) primordial, el acto inconsciente y atemporal por medio del cual el sujeto «elige» el carácter eterno que habrá de marcarlo a partir de entonces, en el curso de su vida consciente-temporal, como una necesidad inexorable, en que «la forma como ha sido siempre».[41] Solo desde la paradoja de una elección atemporal se explica la ambigua tensión entre azar y necesidad que se

aprecia en el universo kieslowskiano de realidades alternativas: la elección es radicalmente contingente, pero el determinismo es absoluto DENTRO de cada una de las tres realidades de *El azar* (Witek pierde NECESARIAMENTE el tren, golpea al guarda de la estación, toma el tren).

¿Qué aspecto de la subjetividad se revela en el títere (más precisamente, en la marioneta)?(2) En este punto vale la pena volver al artículo de Heinrich von Kleist «Sobre el teatro de marionetas», de 1810,[42] esencial para comprender su relación con la filosofía de Kant (sabemos que la lectura de este filósofo provocó en Kleist una desgarradora crisis espiritual: dicha lectura fue EL encuentro traumático de su vida). ¿Dónde encontramos, en Kant, la palabra «marioneta»? En un misterioso subapartado de la *Crítica de la razón práctica* titulado «De la proporción de las facultades del conocer, sabiamente acomodada a la determinación práctica del hombre», donde trata de responder a la pregunta de qué nos ocurriría si lográsemos acceder al dominio de lo nouménico, al *Ding an sich*:

> … en lugar de la lucha que tiene que sostener ahora la disposición moral del ánimo con las inclinaciones, y en la cual, tras algunas derrotas, se adquiere, sin embargo, poco a poco, la fortaleza moral del alma, se hallarían sin cesar ante nuestros ojos Dios y la eternidad con su terrible majestad. […] La mayor parte de las acciones conformes a la ley acaecerían por temor, pocas por esperanza y ninguna por deber, y no existiría el valor moral de las acciones, del cual tan solo depende el valor de la persona y hasta el del mundo a los ojos de la suprema sabiduría. La conducta del hombre, mientras durase su naturaleza tal y como es hoy, se tornaría un mero mecanismo, en donde, como en el teatro de marionetas, todos gesticularían muy bien, pero no se encontraría vida en las figuras.[43]

En opinión de Kant, pues, un acceso directo al dominio nouménico nos privaría de la «espontaneidad» que constituye la esencia de la libertad trascendental: nos convertiría en autómatas sin vida o, para decirlo en términos más actuales, en «máquinas pensantes». Lo que hace Kleist es presentar la versión INVERSA de este horror: la gracia y la felicidad de las marionetas, unas criaturas con acceso directo a la dimensión nouménica divina, y que están DIRECTAMENTE guiadas por ella. Según Kleist, hay que ver en las marionetas la perfección de los movimientos espontáneos, inconscientes: solo tienen un centro de gravedad, y sus movimientos pueden controlarse desde un único punto. El titiritero no controla más que este

punto, y cada vez que lo mueve a lo largo de una simple línea recta, los miembros de las marionetas repiten el movimiento de forma natural e inevitable, gracias a la perfecta coordinación de la figura de la marioneta. Las marionetas simbolizan de este modo unos seres de naturaleza prístina e inocente: responden con gracia y naturalidad a la guía divina, a diferencia de los seres humanos ordinarios, que tienen que luchar en todo momento con su insuperable tendencia al Mal, que es el precio que deben pagar por su libertad. Esta gracia de las marionetas se ve acentuada por su ligereza: apenas tocan el suelo, pues no pertenecen a él; alguien las sostiene desde arriba. Representan un estado de gracia, un paraíso perdido para el hombre, cuya autoconciencia procede de su capacidad de tomar decisiones voluntarias y «libres». El bailarín es el mejor ejemplo del estado del hombre tras la caída: nadie lo sostiene desde arriba, sino que se siente más bien atraído hacia el suelo, y sin embargo debe parecer ligero para que sus evoluciones parezcan gráciles. El bailarín debe esforzarse, pues, conscientemente por alcanzar la gracia, razón por la cual el efecto de su baile es más la afectación que la gracia. En eso consiste la paradoja del hombre: no es un animal plenamente integrado en su entorno terrenal, ni tampoco una marioneta angélica que flota graciosamente en el aire, sino un ser libre que, a causa de esta misma libertad, siente una terrible presión que lo atrae y lo ata a una Tierra a la que en último término NO pertenece. Esta es la escisión trágica desde la que deben interpretarse personajes como la Kaetchen von Heilbrom de la pieza dramática del mismo título, la figura de cuento de hadas de una mujer que avanza por la vida con angélica ecuanimidad: como una marioneta, es guiada desde arriba y cumple con su glorioso destino sin más esfuerzo que seguir las iniciativas espontáneas de su corazón. Lo que se le hace insoportable a Kleist no es solo el hecho de que la finitud humana haga imposible alcanzar la gracia angélica, sino también el hecho, más inquietante aún, de que si llegáramos a alcanzarla se revelaría al instante como su contrario, es decir, como un mecanismo horrible y sin vida. La propia metáfora de Kleist (la marioneta) lo dice todo: para que produzca su efecto, es preciso obviar su aspecto mecánico.

«LA FELICIDAD TAMBIÉN TIENE SUS LÁGRIMAS»

¿Qué relación guarda el *Decálogo* (los mandamientos traumáticamente impuestos por Dios a los hombres) con su inversión moderna, los tan celebrados «derechos humanos»? La trilogía *Tres colores* de Kieslowski se refiere implícitamente a ellos, pues los tres colores escogidos remiten a las tres palabras emblemáticas de la Revolución francesa: azul-libertad, blanco-igualdad, rojo-fraternidad. En nuestra sociedad pospolítica, liberal y permisiva, los Derechos Humanos se reducen en último término a una lista de *derechos a violar los diez mandamientos*. «El derecho a la privacidad», o el derecho al *adulterio* realizado en secreto, pues nadie me ve y nadie tiene derecho a hurgar en mi vida. «El derecho a buscar la felicidad y a la propiedad privada», o el derecho a *robar* (a explotar a otros). «La libertad de prensa y de expresión de la opinión», o el derecho a *mentir*. «El derecho de los ciudadanos libres a poseer armas», o el derecho a *matar*. Y, en último término, «la libertad de creencia religiosa», o el derecho a adorar falsos dioses. Esta degradación de los derechos humanos se halla inscrita en su mismo concepto: los derechos humanos generan su propio exceso bajo la forma del *libertinaje*.[44] ¿Cómo podemos controlar estos excesos? La lección del libertinaje parece ser que los Derechos sin mandamientos llevan inevitablemente a la explotación y la dominación de unos por otros: en su violación de los mandamientos, el libertino domina y explota a otras personas como medio para satisfacer sus deseos incontrolados. La trilogía *Tres colores*, sin embargo, propone una vía de escape distinta de la idea de que el ejercicio de los Derechos debe quedar bajo el control de los mandamientos. Del mismo modo que el *Decálogo* remite a los mandamientos del Antiguo Testamento, resulta tentador leer la trilogía *Tres colores* como una referencia implícita a las tres virtudes del Nuevo Testamento: Fe, Esperanza, Caridad (Amor). La idea sería que la tríada Libertad-Igualdad-Fraternidad solo puede funcionar de un modo auténtico si se apoya en la OTRA tríada Fe-Esperanza-Caridad. La libertad solo es verdadera libertad si se apoya en la Caridad, en la aceptación amorosa de los demás (en *Azul*, Julie recorre todo el camino que lleva desde una libertad fría y abstracta hasta la libertad concreta del amor y la proximidad

hacia los demás); la Igualdad se apoya en una reciprocidad que nunca se realiza plenamente, sino que es siempre una Esperanza utópica (*Blanco*, la película dedicada a la desigualdad, termina con el héroe observando a su amada en prisión: queda la ESPERANZA de que se reunirán otra vez); la Fraternidad se apoya en la Fe, pues sin ella es solo una codependencia fría y abstracta (en *Rojo*, el juez solo redescubre la «fraternidad» con los demás seres humanos a través de la fe más fundamental, la confianza en los otros). Es interesante recordar aquí que, en la versión original del *Decálogo*, el bloque donde viven los protagonistas debía saltar por los aires a causa de un escape de gas y matarlos a todos, en un guiño al último mandamiento y como confirmación de que el Dios del *Decálogo* es el Dios cruel, celoso y vengador del Antiguo Testamento, bajo cuya mirada todos debemos pagar el precio de nuestros pecados. Este planteamiento contrasta claramente con el de la trilogía *Tres colores*, al final de la cual también se produce un terrible desastre, el hundimiento del ferry, pero donde los Elegidos, es decir, los protagonistas de las tres películas (las tres parejas formadas por Julie y Olivier, Karol y su esposa, y Valentine y Auguste), sobreviven milagrosamente a la catástrofe.[45]

Resulta tentador, pues, no solo oponer el *Decálogo* y la trilogía *Tres colores* según el eje del Antiguo y el Nuevo Testamento (el Dios cruel e inmisericorde frente al poder conciliador del Amor), sino también según el eje de la diferencia sexual.[46] El *Decálogo* se centra en lo masculino: casi todos sus relatos son contados desde la perspectiva de un héroe masculino, y las mujeres se ven reducidas a su papel estándar de causantes de estallidos histéricos que alteran la calma del héroe masculino. Las mujeres son excesivas, un peligro para ellas mismas y para los demás: como esposas, son infieles y se vuelven contra sus maridos cuando estos son más vulnerables (cuando tienen cáncer, como en *Decálogo* 2, o cuando son impotentes, como en *Decálogo* 9); como *femmes fatales*, humillan al chico inocente que se enamora de ellas (en *Decálogo* 6); como hijas, explotan en un ataque de furia incestuosa (en *Decálogo* 6). En *Decálogo* 3 y 4, la heroína protagoniza un espectáculo histérico que dirige al hombre una demanda excesiva e incondicional: el ex amante debe abandonar a su familia el Día Sagrado para ayudarla a encontrar a su marido; el padre tiene

que hacer frente a la provocación incestuosa de la hija. En *Decálogo* 6, cuando Magda se da cuenta de que es observada, en lugar de cerrar simplemente las cortinas, entra en un juego perverso con Tomek; en *Decálogo* 7, Majka rompe el frágil equilibrio familiar al escaparse con su hija (biológica). ¿Y no es este una vez más el mecanismo básico de la mujer histérica, un mecanismo que amenaza la estabilidad e incluso la identidad misma del hombre, descrito a finales del siglo XIX tanto por Richard Wagner y Otto Weininger como por August Strindberg y Edvard Munch?

Tanto en *Véronique* como en la trilogía *Tres colores*, el cambio es perceptible ya al nivel de la ropa y el aspecto físico: en el *Decálogo*, Kieslowski selecciona actrices sexualmente poco atractivas, o bien (en 2, 4 y 6) retrata a las más atractivas de un modo que las devalúa claramente (van mal vestidas, desarregladas, y las filma bajo una luz intensa que acentúa sin misericordia todos sus defectos). Compárese con el caso de Irène Jacob, Julie Delpy y Juliette Binoche, las cuales no solo son guapas por sí mismas, sino que también *son tratadas como tales* por la cámara, que recorre amorosamente sus cuerpos.[47] En estas películas, la historia es contada desde una perspectiva femenina (con la significativa excepción de *Blanco*, que termina por convertirse en una trama de amor cortés sobre una Dama cruel que es admirada en su inaccesibilidad). La mujer (Irène Jacob, Juliette Binoche) no solo aporta la perspectiva y el foco de atención del relato, sino que también está investida de una comprensión intuitiva más profunda de la situación:

> Ella «sabe» porque está dotada de un talento femenino del que los hombres carecen por completo, una intuición extrarracional que va más allá de la superficie de las cosas, un don de la iluminación que les permite penetrar instantáneamente en el corazón de una materia, cuando a un hombre le llevaría una larga y compleja investigación[48]

Citamos este pasaje no porque estemos de acuerdo con él, sino porque expresa adecuadamente la ideología que hay detrás de estas películas: en su mismo empeño por elevar lo «femenino», terminan por reducirlo a una intuición prerracional:

> La frase que más veces sale de los labios de Véronique, Julie y Valentine es «No sé», una especie de declaración de impotencia ante cierta forma suya de conocer o de penetrar en las cosas.

> Si tuvieran una comprensión consciente del contacto que mantienen con el mundo, tal vez usarían frases como «Ya veo» o «Ya preveo».[49]

«Si tuvieran una comprensión consciente…», pero el fondo del asunto es que no la tienen. ¿No queda claro que esta aparente reivindicación de lo «femenino», lejos de constituir una amenaza para el universo patriarcal, viene a ser más bien lo contrario, el complemento perfecto de la figura antes mencionada de la mujer histérica, dada a los estallidos teatrales y excesivos? Una mujer es buena en la medida en que conserve una actitud pasiva, intuitiva y prerracional, en la medida en que renuncie a cualquier impulso agresivo de autoafirmación; tan pronto como sucumbe a esta tentación, se convierte en un patético monstruo histérico que es una amenaza para todo el mundo, incluida ella misma…

Hay que subrayar aquí la proximidad temática del misterio existencial de las figuras femeninas en las películas de Kieslowski y en las narraciones de Christa Wolf, el faro de la literatura de la ex RDA. La obra maestra de Wolf, *Noticias sobre Christa T.*, relata —desde el prisma de una narradora que colecciona memorias, cartas y otros escritos de Christa T. y los combina con sus propios recuerdos y reflexiones— la vida de una joven nacida en 1927 y criada en un pequeño pueblo, donde era la única hija del profesor de la escuela local. Tras estudiar en el Gymnasium, se ve obligada a escapar de su pueblo a causa de la invasión del Ejército Rojo. En los primeros años de la posguerra, enseña en una escuela primaria y se enamora una o dos veces. Alrededor de 1951 decide regresar a la Universidad de Leipzig y estudiar literatura alemana. En su esfuerzo por dar sentido a su vida, experimenta dudas sobre su profesión e incluso se plantea el suicidio. Sin embargo, logra completar sus estudios en 1954 y accede al cargo de profesora de instituto, donde sufre varios encontronazos con rígidos funcionarios y tiene dificultades para impartir lecciones humanísticas a sus alumnos. Más tarde conoce a un joven veterinario, Justus, se queda embarazada, se casa y decide acompañarlo a una pequeña localidad del norte como forma de refugiarse de su incapacidad de encontrar sentido en su trabajo. Allí espera poder escribir y dedicarse a ella misma y a su familia. Sin embargo, también la huida al idilio campestre se revela imposible para Christa T. Cuando ella y su marido comienzan a construirse una nueva casa, la asalta

de nuevo la falta de sentido de su «nueva vida», tiene una breve aventura con un guardabosques y, justo antes de instalarse con su marido en la nueva casa, descubre que tiene leucemia; muere en 1963.

Por sencilla que pueda parecer esta historia, hay que ir con cuidado para no caer en ciertas trampas interpretativas, desde la tesis anticomunista de que Christa T. no muere en realidad de leucemia, sino por culpa del opresivo sistema de la RDA, de una anodina vida cotidiana que no ofrece espacio para una auténtica realización personal, hasta la lectura protoheideggeriana según la cual el fracaso último de la heroína es el resultado necesario de su nihilismo metafísico, de la excesiva afirmación de su subjetividad. Esta sería la lectura que ve a Christa T. como la última representante de una larga serie de héroes y heroínas de la novela europea moderna, empezando por Don Quijote, pasando por Julien Sorel y Madame Bovary, hasta Josef K., todos ellos víctimas no de unas circunstancias sociales opresoras, sino más bien de su propia *hybris* subjetivista, de su negativa a aceptar la vida tal como es, más allá de los grandiosos proyectos metafísicos que pretenden imponerle.

Hay, sin embargo, algo extraño en Christa T., algo llamativamente distinto que la hace parecer en desacuerdo con su época (esta misma energía prodigiosa y vitalista del sujeto femenino es también el tema de las dos películas probablemente más arquetípicas de la RDA: *Die Legende von Paul und Paula*, de Heiner Carow, de 1973,[50] y *Solo Sunny*, de Konrad Wolf, de 1980). Para expresarlo en términos althusserianos, la suya es la historia de una interpelación ideológica fallida, del fracaso —o, al menos, la vacilación— en el pleno reconocimiento de la propia identidad socioideológica:

> Cada vez que oía su nombre, «Christa T.», se levantaba y hacía lo que se esperaba de ella; a quién decirle que oír que la llamaban por su nombre le daba mucho que pensar: ¿Se refieren realmente a mí? ¿O simplemente usan mi nombre? ¿Contado junto a otros nombres, laboriosamente añadido frente al signo igual? ¿Y si yo no hubiera estado, se habría dado cuenta alguien?[51]

¿Acaso no es esta actitud de «¿Es este mi nombre?», esta puesta a prueba de la propia identidad simbólica, expresada en la cita de Johannes R. Becher que Wolf puso al comienzo de la novela («Este irhacia-uno-mismo,

¿qué es?») la versión más pura de la provocación histérica? En lo que podría parecer una inversión del planteamiento, podríamos pensar también que *Christa T*. viene a ser la versión fallida del *Ankunftsroman*, la novela de la «entrada en la nueva realidad (socialista)», la versión RDA de la vieja tradición del *Bildungsroman*, en la que un grupo de jóvenes alemanes del Este aprende a abandonar sus expectativas excesivamente románticas y a aceptar la realidad de la RDA como espacio para su propia realización. (Tal vez sea más que una mera coincidencia que la figura clave de esta tradición, Brigitte Reimann, la autora de *Ankunft im Alltag*, de 1961, también muriera de leucemia aproximadamente a la misma edad que Christa T.) La anterior novela de Wolf, *El cielo partido*, todavía se mantiene dentro de las coordenadas del *Ankunftsroman*: Rita, la heroína, se sobrepone al final a su crisis suicida y acepta la realidad de la RDA, y específicamente su colectivo de trabajo como espacio que ofrece la solidaridad necesaria para superar sus crisis íntimas. En *Christa T*., la «entrada en la realidad» no llega a producirse, de modo que la novela termina con una muerte sin sentido.[52]

¿Qué debemos pensar, pues, de la exuberante vitalidad de Christa T.? Este potencial matiza la oposición entre la identificación con la ideología «oficial» y la retirada cínica y resignada a la vida privada: traduce la ingenua fidelidad al potencial utópico de la ideología «oficial» socialista, en último término, para el propio deseo (femenino). El sueño de Freud sobre la inyección de Irma es EL sueño, el sueño inaugural, precisamente por su carácter reflexivo: el sueño termina por minar el propio deseo de Freud (el soñador) de dominar al sujeto histérico (Irma). Dicho de otro modo: ¿cuál ES, en último término, el deseo que se realiza en el fracaso mismo del deseo de Freud de dominar a Irma? EL DESEO COMO TAL, el deseo histérico de Irma. Lo que este sueño representa es la escena inaugural de la emergencia del deseo (femenino) en su dimensión subversiva, como aquello que permanece impenetrable, que no puede ser controlado por el Dominador masculino. De este modo, el deseo resulta literalmente REALIZADO: no «satisfecho», sino actualizado, sacado a la luz en cuanto tal deseo. ¿Y no es algo parecido lo que ocurre en las películas «femeninas» de Kieslowski? ¿No cuentan en último término la historia del nacimiento del deseo femenino desde el espíritu del duelo y la melancolía?

Hay, sin embargo, otro nivel, más radical, en el que la trilogía *Tres colores* supone una ruptura y apunta hacia la emergencia de una nueva dimensión en la obra de Kieslowski. Desde los primeros documentales de Kieslowski hasta *La doble vida de Verónica* corre una misma línea de reflexión sobre la elección ética fundamental entre la Misión y la Vida: el fluir espontáneo de la vida hacia la calma se ve interrumpido por la violenta intrusión de la Interpelación. En la interpelación (ideológica) el sujeto «oye una voz» que le llama, pero lo mismo sucede en la paranoia. ¿Dónde está, pues, la diferencia? La respuesta ingenua que se impone directamente es: en la interpelación, la llamada es «real», mientras que en la paranoia es imaginaria, es decir, el sujeto oye una voz que no existe. Pero ¿no resulta esto demasiado simple? ¿No será más bien que la idea misma de un gran Otro que se dirige «realmente» a nosotros desde el exterior es *la definición misma de la paranoia*? La anterior distinción no puede sino recordarnos, por tanto, la forma que tenían los magos ya asentados (según la descripción de Lévi-Strauss)[53] de dejar en evidencia a sus imitadores menos cualificados: ellos también saben que engañan, pero al menos lo hacen del modo adecuado… Lo que deberíamos hacer más bien es invertir los términos: el sujeto interpelado de un modo «normal» sabe que la voz que se dirige a él «no existe en realidad», que procede de él mismo, que es una ficción, mientras que el paranoico cree que la voz procede realmente del exterior. En otras palabras, si, tal como aclara Althusser, la interpelación (el reconocimiento en la llamada) es performativa en el sentido de que ella misma pone al gran Otro en cuya llamada el sujeto se «reconoce», ¿no será que la interpelación es paranoica en sí misma? La respuesta es que no: es precisamente en la paranoia donde la Voz es plenamente *real* (es decir, una alucinación). La diferencia se refiere, pues, al *estatus* de la voz: ¿forma parte del gran Otro (tachado), del orden *simbólico*, o procede de (está localizado en) lo *Real*?

La trilogía *Tres colores* introduce un elemento nuevo en esta elección entre la Vida y la Interpelación, un tercer término, el «nivel cero» de la completa contracción/retirada en uno mismo, de la muerte simbólica, que no es ni Misión ni Vida, sino su fundamento oscuro, su «mediador inaprensible». Cada parte de la trilogía se centra en el viaje desde un cierto

tipo de retirada radical hasta la aceptación de los otros, hasta la reintegración en el universo social: la Julie de *Azul* viaja desde la «noche del mundo» hasta el *agape*, el Karol de *Blanco* desde una posición de marginación social (de ser un fracasado económica y sexualmente) hasta la recuperación de su fortuna y de su esposa; el juez de *Rojo* desde una observación fría y cínica hasta la búsqueda del contacto con los demás. Tenemos aquí los tres modos de penetrar (atravesar) el territorio que hay entre las dos muertes: Julie se retira del mundo a la soledad, muere para la comunidad simbólica; Karol es reducido a nada, ve cómo le roban la esposa y todas sus posesiones (y como tercer paso hacia su reintegración, escenifica posteriormente su propio funeral, con el entierro del cadáver comprado de un ruso); el juez, el observador amargado y solitario, se excluye a sí mismo de la vida social. Tal vez *Rojo* vaya un paso más lejos que *Azul* y *Blanco* en este aspecto:

• en *Azul*, el acto sexual durante el cual tiene lugar la epifanía pauliniana de Julie está escenificado como SU PROPIA fantasía, como un suceso próximo al sueño que no implica realmente un contacto con otra persona (este es el paradigma de muchos contactos sexuales en Kieslowski, sobre todo en *La doble vida de Verónica*: la mujer los experimenta como si se tratara de un sueño solitario);

• en *Blanco*, la reconciliación se exterioriza, se escenifica como un exitoso «ajuste de cuentas» que despierta de nuevo el amor de la esposa. Sin embargo, la pareja permanece separada, y aunque con el lenguaje sígnico de las manos ella le indica que todavía le quiere y que aceptará volver a casarse con él después de cumplir su condena (una premonición confirmada por la escena final de *Rojo*), las lágrimas de Karol también pueden verse como parte de una estrategia perversa: primero, hacer encerrar a su amada en prisión bajo falsos cargos; luego siente «sincera» compasión por ella. Es posible, pues, que *Blanco* sea la versión de Kieslowski del género hollywoodiano que Stanley Cavell bautizó como la «comedia de rematrimonio»: solo el segundo matrimonio es el auténtico acto simbólico;

• la reconciliación como tal solo tiene lugar en *Rojo*, significativamente en la forma de una comunicación SILENCIOSA entre la heroína y su figura

paterna, el juez, la encarnación por antonomasia de la figura pacificadora del padre, el mismo padre al que Véronique regresa al final de *La doble vida de Verónica*, y el mismo al que regresa también la hija tras su estallido de pasión incestuosa en *Decálogo* 4. Esta figura del juez amargado es, por otro lado, la última representación alegórica del propio Kieslowski, el maestro titiritero que controla los destinos de sus criaturas, y, por otro lado (y tal vez el más importante), la representación también del impotente Dios gnóstico que debe limitarse a observar la corrupción del mundo, incapaz de cambiar radicalmente el curso de las cosas. (Tampoco debería escapársenos la ironía del hecho de que sea un *abogado*: la personificación misma de la Ley debe aprender la difícil lección del amor más allá de la Ley.)

También podemos leer la trilogía *Tres colores* desde la tríada hegeliana de la familia, la sociedad civil y el Estado: *Azul* lleva a cabo la reconciliación al nivel de la familia íntima, en la forma de un amor inmediato; *Blanco* lleva a cabo la única reconciliación posible en la sociedad civil, es decir, la igualdad formal, el «ajuste de cuentas»; en *Rojo* alcanzamos la reconciliación más elevada, la de la «fraternidad» de la comunidad misma.

Según la psicología estándar de los colores, el azul representa una separación autista, la frialdad de la introversión, de la retirada en uno mismo; y, en efecto, *Azul* es la historia de una mujer que ha caído en un estado de este tipo.[54] Su encuentro traumático con lo Real disuelve los lazos simbólicos y la expone a la LIBERTAD radical. En este estado somos mucho más propensos a fijarnos en pequeños «encuentros contingentes» que pasamos por alto cuando estamos inmersos en los rituales simbólicos. Lejos de aislarnos de la realidad, esta retirada de la red sociosimbólica nos abre paradójicamente a ella, a sus sorpresas. Solo los que están verdaderamente solos son plenamente sensibles a las señales más pequeñas de su entorno; los que se encierran en sí mismos no están solos realmente, viven en su propio mundo, sin que les falte nada, ajenos a la realidad que les rodea, como la madre de Julie en *Azul* (ella no es libre, sino más bien, como se acostumbra a decir, prisionera de sus recuerdos).[55] La madre es, por lo tanto, el personaje menos libre de todos, el polo opuesto de Julie, de

la «libertad abstracta» de una vida en presente absoluto, expuesta a las contingencias sin sentido del día a día.

Dentro de la obra de Kieslowski, la precursora de *Azul* es *Sin fin*: por muy diferentes que sean ambas películas, las dos cuentan la historia de una mujer que, tras la muerte de su marido, trata desesperadamente de romper con su pasado y borrar su recuerdo. Y en ambos casos el pasado (del marido) la persigue bajo la forma de una misión no realizada (la petición de que Urszula se haga cargo de su caso en *Sin fin*, hecha por el joven disidente la petición de que Julia termine la composición de su marido, hecha por Olivier). Del mismo modo, *Sin fin* nos lleva a creer que Urszula fue la auténtica fuerza impulsora del éxito profesional de su marido, del mismo modo que *Azul* sugiere que Julie era el verdadero espíritu creativo, si no la verdadera autora, de la música de su marido. En *Sin fin*, el proyecto de eliminar el pasado asume proporciones casi cómicas, cuando, en su esfuerzo por borrar la memoria de Antek de su conciencia, es decir, de deshacerse de su presencia espectral, Urszula termina por acudir a un hipnotizador. El intento fracasa, Urszula se da cuenta de que la presencia de Antek la perseguirá durante el resto de su vida, y se suicida para unirse a su marido en la eternidad. El desenlace es, pues, el contrario al de *Azul*: el suicidio en lugar de una exitosa reintegración en el espacio social (lo que significa que *Sin fin* y *Azul* deben interpretarse conjuntamente, como un ejemplo más de resultados alternativos).

¿Y no es el caso de Julie el de una doble pérdida? Julie no solo pierde a su marido (y a su hijo), sino que, al saber que su marido estaba enamorado de otra mujer (que está embarazada), pierde la pérdida misma, es decir, la imagen idealizada de su marido, como en aquel relato de Roald Dahl filmado por Hitchcock donde la joven esposa que ha visto cómo su marido moría al caer en un glaciar suizo dedica su vida a preservar su idealizada memoria; cuando, veinte años más tarde, el deshielo deja al descubierto el cuerpo congelado de su marido, la esposa descubre en su cartera la foto de otra mujer, su verdadero amor. Hay una intuición correcta en este doble giro del relato de Dahl: cuando una persona permanece traumáticamente vinculada a una relación pasada, que es idealizada y elevada a un nivel que ninguna relación posterior puede alcanzar, se puede tener la certeza absoluta

de que esta idealización excesiva sirve para oscurecer el hecho de que algo iba mal en esa relación. El único signo fiable de una relación realmente satisfactoria es que, tras la muerte de la pareja, el superviviente SÍ ESTÁ en condiciones de aceptar a una nueva pareja. Después de su retirada, la vida diaria de Julie se ve amenazada a cada momento, acosada por las intrusiones (principalmente musicales) del Pasado que pretendía borrar. Su lucha contra la música es su lucha contra el pasado; en consecuencia, el principal signo de su reconciliación con el Pasado es que termine la composición de su marido muerto, con lo que se reinserta en el esquema musical de la vida.

La lucha de Julie contra el pasado musical también explica los extraños «apagones» que se producen repentinamente en medio de una escena. Cuando aparece la música, la pantalla se oscurece, la escena se difumina, como si Julie se apagara (*aphanisis*) y perdiera la conciencia durante un par de segundos. Cuando recupera el control de sí misma y logra reprimir la insurgencia del pasado musical, las luces se encienden de nuevo, la escena previa continúa… ¿Qué función precisa tienen estas intrusiones del pasado? ¿Son acaso *síntomas* (retornos de lo reprimido, de lo que Julie se esfuerza por borrar), o más bien *fetiches*? El fetiche es una especie de *inversión* del síntoma. Dicho de otro modo, el síntoma es la excepción que altera la superficie de la falsa apariencia, el punto donde surge la Otra Escena reprimida, mientras que el fetiche es la encarnación de la Mentira que nos permite hacer frente a la insoportable verdad. Tomemos el ejemplo de la muerte de una persona amada: en el caso de un síntoma, «reprimo» su muerte, trato de no pensar en ella, pero el trauma reprimido retorna en el síntoma; en el caso del fetiche, al contrario, acepto su muerte plenamente y de forma «racional», y sin embargo me aferro al fetiche, a algún elemento que encarna para mí la negación de esta muerte. En este sentido, un fetiche puede tener un papel muy constructivo como medio para enfrentemos a la dura realidad: los fetichistas no son soñadores perdidos en sus mundos privados, son personas completamente «realistas», capaces de aceptar las cosas tal como son… mientras puedan aferrarse a su fetiche para cancelar el pleno impacto de la realidad. En *Requiem For a WREN*, la melodramática novela de Nevil Shute sobre la Segunda Guerra Mundial, la heroína

sobrevive a la muerte de su amado sin ningún trauma visible, sigue adelante con su vida y es capaz incluso de hablar racionalmente sobre su muerte… porque todavía tiene el perro que era su mascota favorita. Cuando, algún tiempo después, el perro es atropellado accidentalmente por un camión, ella se derrumba por completo, su mundo entero se desintegra. En este sentido preciso puede decirse que el dinero es un fetiche para Marx: pretendo ser un sujeto racional, práctico, muy consciente de cómo son las cosas realmente… pero deposito la creencia de la que reniego en el fetiche del dinero. En ocasiones, la línea que los separa se vuelve casi indiscernible: un objeto puede funcionar como síntoma (de un deseo reprimido) y de forma casi simultánea como fetiche (encarnar la creencia de la que oficialmente renegamos). Pongamos por caso algún recordatorio de una persona muerta, una prenda de ropa: puede funcionar como fetiche (en ella, la persona muerta sigue viviendo mágicamente) y como síntoma (el detalle inquietante que devuelve a la mente su muerte). ¿Acaso no es análoga esta tensión a la que existe entre el objeto fóbico y el fetichista? El papel estructural es el mismo en ambos casos: si le pasa algo a este elemento excepcional, todo el sistema se derrumba. Cuando se obliga al sujeto a enfrentarse al significado de su síntoma, se derrumba su falso universo; pero también sucede lo contrario, es decir, cuando le quitan su fetiche, se disuelve su aceptación «racional» del mundo. ¿Y no reconocemos una línea de fractura sexual en esta oposición: el síntoma (histérico) femenino frente al fetiche (perverso) masculino? Volviendo pues a *Azul*, ¿no son estas intrusiones del pasado musical *las dos cosas al mismo tiempo*, no oscilan en todo momento entre el síntoma y el fetiche? Dichas intrusiones son sin duda retornos de lo reprimido, pero también son detalles fetichistas en los que el marido muerto sobrevive mágicamente.

En mitad de la película, durante una visita a la casa de su difunto marido, Julie descubre a su vieja criada llorando; cuando le pregunta por qué, la sirvienta responde: «¡Porque tú no estás llorando!». Este comentario, lejos de ser una acusación, demuestra hasta qué punto es consciente la vieja y fiel criada de la profundidad de la desesperación de Julie: sus lágrimas *no* funcionan como «lágrimas enlatadas» (como las lágrimas de las mujeres contratadas por los familiares del muerto para lamentarse públicamente en

su nombre). Julie se encuentra en tal estado de shock que no solo es incapaz de llorar, sino que ni siquiera los otros pueden *llorar de un modo efectivo por ella*. *Azul* no es, pues, una película sobre el duelo, sino sobre la creación de las condiciones necesarias para el duelo: solo en el último plano de la película puede INICIAR Julie el proceso del duelo. Sucede lo mismo con los niños pequeños: tan pronto como empiezan a llorar, podemos estar seguros de que el impacto traumático del shock que han sufrido ha terminado, que comienzan a volver a la normalidad.

Cuando todavía no está en condiciones de realizar este duelo, Julie se encuentra «entre dos muertes»: muerta cuando está todavía viva. El mejor ejemplo de esta idea lo encontramos en la infravalorada *Sin miedo a la vida*, de Peter Weir: tras sobrevivir milagrosamente a un accidente de avión, el héroe (Jeff Bridges) se encuentra en suspenso, eximido del destino común de la mortalidad (ya no teme a la muerte, ya no es alérgico a las fresas…). El mismo tema de estar «entre dos muertes» encuentra eco también en *Doble traición*, de Bruce Bereford, una inversión del clásico *noir* de Billy Wilder *Perdición*: una esposa (Ashley Judd) ingresa en prisión bajo el falso cargo de haber matado a su marido; estando en prisión, descubre por casualidad que su marido está todavía vivo, y se informa sobre la doctrina conocida como el *non bis in idem*, según la cual no puedes ser juzgado dos veces por el mismo crimen, lo que significa que ahora puede matar a su marido con impunidad. Esto genera el escenario fantasmático de encontrarse en un espacio vacío donde es posible realizar un acto del que no se deriva ninguna responsabilidad simbólica. La película se refiere una y otra vez a este espacio «entre dos muertes»: cuando su marido logra atraparla, la encierra en un ataúd en un cementerio de Nueva Orleans, de modo que ahora es ELLA la que se encuentra en la posición del muerto viviente. En una estrategia para atrapar al asesino, el oficial de la condicional y benévolo benefactor de la heroína (Tommy Lee Jones), amenaza más tarde al marido con hacerle caer en una trampa como la que él le tendió a ella, crear la impresión de que ha matado a su esposa, y dejarla a ella en libertad, pues estaría oficialmente muerta. Y por último, ¿dónde reside el atractivo de *La tormenta perfecta*, de Sebastian Junger, la historia real de la tripulación de un pesquero que perdió la vida en la tormenta de

1991 al sur de Terranova, sino en la atención que presta al momento que precede a la muerte, al breve pero horrible período de tiempo durante el cual los miembros de la tripulación, estando todavía vivos, tenían la certeza de que su muerte era inminente?

En *Dave, presidente por un día*, Ivan Reitman combina con gracia este «estar entre dos muertes» con el tema del doble: el Servicio Secreto le pide a un tipo corriente que se parece extrañamente al presidente de Estados Unidos (Kevin Kline) que le sustituya durante una aparición pública; cuando la misma noche el presidente sufre un ataque que le reduce a un estado vegetativo irreversible, el insidioso jefe del gabinete obliga a Kline a continuar en el papel de presidente para conservar su propio poder. El relato sigue a partir de ahí una línea predecible a lo Capra: Kline se revela como el buen hombre que, una vez que se da cuenta de que tiene el poder de decidir, impone una serie de medidas progresistas para mejorar las condiciones de vida de los vagabundos y los desempleados; al final de la película, tras frustrar un oscuro complot del jefe del gabinete, escenifica su propia desaparición (se anuncia finalmente la muerte del auténtico presidente, mientras Kline regresa a su vida ordinaria, junto a la que fuera la esposa formal del presidente, cuyo amor se ha ganado mientras tanto). El servicio de Kline como presidente tiene lugar, pues, literalmente «entre dos muertes»: entre la muerte «real» del presidente (o más bien su equivalente, la incapacitación total) y su muerte simbólica (el anuncio público de su muerte). En la tríada formada por el presidente «real», su sustituto, y la presidencia como *lugar* simbólico, susceptible de ser ocupado por diferentes individuos, la imagen clave es la del presidente «real» en estado vegetativo y conectado a aparatos médicos en una habitación secreta situada bajo la Casa Blanca. En último término, quien está «entre dos muertes» es el presidente «real»: sigue vivo cuando está socialmente muerto, reducido a un estado puramente vegetativo. Y la conclusión teórica que debe sacarse de todo ello es que, lejos de ser excepcional, esta constelación es la «norma» universal, narrada ya por Freud con el mito del asesinato del padre primordial: para que alguien pueda ocupar el lugar del poder simbólico, *en alguna parte tiene que haber, bien escondido*, un cadáver viviente, el cadáver del titular «natural» del poder.

Como todos sabemos, el Horizonte de Sucesos es la región del espacio que hay alrededor de un Agujero Negro: es el umbral invisible (pero REAL) que una vez cruzado no permite volver atrás, tras el cual eres absorbido por el Agujero Negro. Si concebimos la Cosa Lacaniana como el equivalente psíquico de un agujero negro, su Horizonte de Sucesos es lo que Lacan define en su lectura de *Antígona* como la dimensión del *até*, el espacio aterrador entre las dos muertes. Cuando Julie se retira a la «libertad abstracta» de este espacio, el detalle clave es el ratón que da a luz a una camada de ratoncitos en el cuarto trasero de su nuevo apartamento de la rue Mouffetard: la visión de tanta vida le resulta repugnante, pues en su vitalidad húmeda y bulliciosa representa toda la Realidad de la vida. Su rechazo es el mismo que había expresado perfectamente Sartre, más de cincuenta años antes, en su novela *La náusea*: la repugnancia ante la presencia inerte de la vida. Nada describe mejor la actitud subjetiva de Julie en este momento que esta aversión, testimonio de la ausencia de un marco fantasmático capaz de mediar entre su subjetividad y lo Real en bruto de la sustancia de la vida: la vida se vuelve repulsiva cuando se desintegra la fantasía mediadora que nos separa de ella, y nos vemos directamente confrontados con lo Real; lo que Julie logra hacer al final de la película es justamente restituir su marco imaginario.[56]

Esta restitución del marco imaginario se produce en la escena final de la película, en la que el *agape* pauliniano recibe su más acabada expresión cinematográfica. Mientras Julie se encuentra sentada en la cama después de hacer el amor, la cámara cubre cuatro escenas distintas en un largo plano continuo, que pasa lentamente de una a otra (acompañada por una versión coral de unas líneas sobre el amor tomadas de *Corintios 1*); las escenas muestran a las personas con las que Julie mantiene una relación íntima: Antoine, el chico que presenció el fatal accidente de automóvil en el que murieron su marido y sus hijos; la madre de Julie, sentada en silencio en su hogar de vieja; Lucille, la joven bailarina de *strip-tease* amiga de Julie, que trabaja de noche en un *night-club*; Sandrine, la amante de su difunto marido, que se toca la barriga desnuda (donde lleva al hijo todavía por nacer de su amante muerto) en la fase final del embarazo… El deslizamiento continuo de un escenario a otro (solo están separados por un

fondo oscuro difuso que la cámara va encontrando al girar) crea el efecto de una sincronía misteriosa que recuerda de algún modo el famoso plano de 360 grados de Hitchcock en *De entre los muertos*: después de que Judy se transforme del todo en Madeleine, la pareja se abraza apasionadamente; la cámara da entonces una vuelta completa a su alrededor, durante la cual la escena se oscurece y el escenario que indica el lugar donde nos encontramos (la habitación del hotel de Judy) se transforma en el escenario del último lugar donde Scottie y Madeleine se abrazaron (el granero de la misión de San Juan Bautista), para luego volver a la habitación del hotel, como si la cámara pasara de un escenario a otro en un espacio continuo e irreal, en un paisaje onírico indefinido desde cuyo oscuro fondo emergen las escenas concretas. ¿Cómo debemos interpretar, pues, este plano único de *Azul*? La clave hay que buscarla en la relación que guarda este plano con otro plano único del comienzo de la película, cuando, tras el accidente, Julie se encuentra en una cama de hospital, tumbada en silencio en el atávico estado de una conmoción total. En un zoom extremo, su ojo llena casi por completo la pantalla, y vemos los objetos del hospital reflejados en él como si fueran apariciones espectrales de objetos parciales despojados de toda realidad. Casi parece como si el plano quisiera escenificar el famoso pasaje de Hegel sobre la «noche del mundo»:

> El ser humano es esta noche, esta nada vacía, que lo contiene todo en su simplicidad, una riqueza inagotable de representaciones, de imágenes, ninguna de las cuales le pertenece, o bien no está presente. Esta noche, el interior de la naturaleza, que existe aquí —puro yo— en representaciones fantasmagóricas, es noche en su totalidad, donde aquí corre una cabeza ensangrentada, allá otra aparición blanca, que de pronto está aquí, ante él, e inmediatamente después desaparece. Se vislumbra esta noche cuando uno mira a los seres humanos a los ojos, una noche que se vuelve horrible[57]

Vuelve a imponerse aquí el paralelismo con *De entre los muertos*: en la escena (merecidamente) famosa de los créditos, unas misteriosas siluetas gráficas que parecen anunciar los «extraños atractores» de la teoría del caos (desarrollada décadas después de que se filmara la película) emergen de la oscuridad del ojo de una mujer. El zoom del ojo en *Azul* representa la muerte simbólica de Julie: no su muerte real (biológica), sino la suspensión de los vínculos con su entorno simbólico, mientras que el plano final

representa la reafirmación de la vida. Queda clara, por tanto, cuál es la relación entre los dos planos: ambos presentan una escena irreal, en ambos casos vemos objetos parciales que flotan sobre el fondo oscuro del Vacío (del ojo en el primer caso, de la oscuridad inespecífica de la pantalla en el segundo). El tono, sin embargo, es diferente: pasamos de la reducción de toda realidad a un reflejo espectral en el ojo, a la ligereza etérea de unas escenas cuya realidad (su inserción en situaciones vitales particulares) se halla también en suspenso, pero en la dirección de una sincronía pura, de una detención casi mística, de un Ahora intemporal en el cual estas escenas, extirpadas de sus contextos particulares, entran en resonancia entre sí. Los dos planos escenifican de este modo dos aspectos opuestos de la *libertad*, la libertad «abstracta» de la pura negatividad autorreferente, de la retirada-en-uno-mismo, de la ruptura de los vínculos con la realidad, y la libertad «concreta» de la aceptación amorosa de los otros, de la experiencia personal de libertad y de la realización de uno mismo en la relación con los otros. Para ponerlo en términos de Schelling, el paso del primer plano al segundo es el paso de la *contracción* egoísta extrema a la *expansión* sin límite. De este modo, cuando al final de la escena Julie llora (algo que, hasta ese momento, no había sido capaz de hacer), su proceso de duelo está completo, se ha reconciliado con el universo (la afirmación de Kieslowski de que las lágrimas reales le dan miedo tiene una especial significación aquí: estamos en el terreno de la FICCIÓN); las lágrimas de Julie no son lágrimas de tristeza y dolor, sino lágrimas de *agape*, de un «¡Sí!» a la vida en toda su misteriosa y sincrónica multiplicidad. Si ha habido alguna vez un intento de trasladar al cine la experiencia de la epifanía, es esta. Este largo plano panorámico expresa de forma directa la idea kieslowskiana fundamental de la «solidaridad de los pecadores», de una comunidad que se mantiene unida a través de la experiencia compartida de la culpa y el sufrimiento, de la aceptación amorosa de los otros en toda su imperfección: «Esa solidaridad puede tener un significado cristiano, pues lleva a la idea de un amor capaz de abrazar al hombre entero, con todas sus debilidades, e incluso sus crímenes».[58] Tal vez todo el desarrollo artístico de Kieslowski pueda resumirse en la fórmula «de la Solidaridad a la solidaridad»: del compromiso político expresado típicamente por el nombre «Solidarnosc», a

la experiencia más comprehensiva y despolitizada de la «solidaridad de los pecadores». La película crucial aquí es *El azar*, en la que tiene lugar exactamente esta transición: por más referencias políticas directas que siga habiendo en la película, están sin embargo claramente subordinadas a la visión metafísico-existencial de los azares ciegos que determinan el resultado de nuestras vidas. (Sin embargo, no se trata solo de subrayar hasta qué punto depende nuestra vida de la suerte: no hay que perder de vista que en los tres universos alternativos, Witek sigue siendo básicamente la misma persona decente y considerada que se esfuerza por no hacer daño a los demás.)

Hay, sin embargo, algunos rasgos de esta escena que muchas veces se pasan por alto, pero que son cruciales para que consiga el efecto deseado. Primero, no hay que olvidar el hecho más que evidente de que el plano panorámico que revela el misterio del *agape* tiene lugar mientras Julie mantiene una relación sexual: volvemos de este modo a la idea lacaniana de que el amor sirve como complemento para la inexistencia de la relación sexual. Por lo general, se pretende que el supuesto «pansexualismo» de Freud significa que «no importa lo que hagamos o digamos, siempre estamos pensando en ESO», es decir, la referencia al acto sexual es el horizonte último del significado.[59] Frente a este lugar común, hay que insistir en que la revolución freudiana consiste precisamente en lo CONTRARIO: fue el universo ideológico PREMODERNO el que «sexualizó» el universo entero, y concibió la estructura básica del cosmos como la tensión entre los «principios» masculino y femenino (yin y yang), una tensión que se repite a diferentes niveles, cada vez más elevados (la luz y la oscuridad, el cielo y la tierra), hasta que la realidad misma aparece como el resultado de la «cópula» cósmica de estos dos principios. La aportación de Freud consiste precisamente en una radical *desexualización* del universo: el psicoanálisis lleva hasta sus últimas consecuencias el «desencantamiento» moderno del mundo, la idea de que el universo es una multiplicidad contingente y sin sentido. La noción freudiana de fantasía apunta precisamente en esta dirección: el problema no es lo que pensamos mientras hacemos otro tipo de cosas (cosas normales y corrientes), sino lo que pensamos (fantaseamos) cuando en efecto estamos «haciendo ESO». La idea

lacaniana de que «la relación sexual no existe» significa en último término que mientras estamos «haciendo ESO», mientras realizamos el acto sexual en sí mismo, necesitamos algún tipo de suplemento imaginario, *tenemos que pensar (fantasear) sobre otra cosa*. No somos capaces de «sumergirnos plenamente en el placer inmediato de lo que estamos haciendo», porque si lo hacemos, perdemos la tensión placentera. Esta «otra cosa» que hace posible el acto en sí es la materia de la fantasía, por lo general algún detalle «perverso» (algún rasgo idiosincrásico del cuerpo de el/la amante, o la peculiaridad del lugar donde «lo» hacemos, o una mirada imaginaria que nos observa).

En verano de 2000, un inquietante cartel publicitario apareció en todas las grandes ciudades alemanas: mostraba a una adolescente de cierta edad sentada con el mando a distancia del televisor en la mano, que observaba a los espectadores con una mirada resignada y al mismo tiempo provocativa; la falda no cubría del todo sus muslos entreabiertos, que permitían ver claramente una franja oscura entre ellos. Esta gran fotografía iba acompañada de las palabras *Kauf mich*! («¡Cómprame!»). ¿Qué es lo que anuncia ese cartel? Una inspección más atenta muestra que no tiene nada que ver con el sexo: se trata de animar a los jóvenes a jugar en Bolsa y comprar acciones. El doble sentido sobre el que se basa el anuncio es que la primera impresión, que al parecer nos interpela a nosotros, los espectadores, para que compremos a la chica (visiblemente para obtener favores sexuales), se ve luego suplantada por el mensaje «verdadero»: es ELLA la que compra, no la que se vende. Naturalmente, la eficacia del anuncio depende del «malentendido» sexual inicial, que sigue reverberando incluso después de que uno descubra su «verdadero» significado. ESO es la sexualidad para el psicoanálisis: no el referente último, sino el extravío de un malentendido inicial que sigue reverberando incluso después de encontrado el «verdadero» significado asexual.

Uno de los muchos prejuicios anti-antifeministas tiene que ver con la supuesta tesis de Lacan según la cual, como el deseo y la Ley son dos facetas de una y la misma cosa, y por lo tanto la Ley simbólica, lejos de bloquear el deseo, es una parte constitutiva del mismo, solo un hombre —en cuanto enteramente integrado en la Ley simbólica— puede desear

plenamente, mientras que la mujer se ve condenada al histérico «deseo del deseo». Esta clase de lectura pierde de vista la idea de Lacan: el deseo, en su versión más radical, ES un reflexivo «deseo del deseo». Sin embargo, resulta tentador complementar esta tesis con otra tesis opuesta y casi simétrica a propósito de la *fantasía*: solo una mujer puede fantasear plenamente, mientras que el hombre está condenado en último término a una fútil «fantasía de la fantasía». Recordemos *Eyes Wide Shut*: solo la fantasía de Nicole Kidman es una verdadera fantasía, mientras que la fantasía de Tom Cruise es una falsificación reflexiva, un intento desesperado de recrear/alcanzar artificialmente la fantasía, una fantasía provocada por el encuentro traumático con la fantasía del otro: ¿cuál fue la escena/encuentro fantaseado que tanto la ha marcado a ella? Lo que hace Cruise en su noche de aventuras es una especie de salida de compras de fantasías: cada una de las situaciones en las que se encuentra puede leerse como una fantasía realizada (primero la fantasía de ser el objeto de un amor apasionado por parte de la hija de un paciente; luego la fantasía de encontrar una especie de prostituta que ni siquiera acepta su dinero; luego el encuentro con el extraño serbio [?] propietario de la tienda de máscaras que también es el chulo de su joven hija, y, por último, la gran orgía en la mansión de las afueras…). Esto es lo que explica el carácter extrañamente manso, rígido, incluso «impotente» de la escena de la orgía que viene a culminar su aventura: lo que muchos críticos han denunciado en la película como una descripción aséptica y anticuada de una orgía es en realidad un punto a su favor, pues señala hacia la parálisis de la «capacidad de fantasear» del héroe. Esto es lo que explica también el impacto especial que tiene el plano de Nicole Kidman dormida, con la máscara al lado, sobre la almohada de su marido: en esta versión de «la muerte y la doncella», ella en efecto «le roba los sueños» al unirse con su máscara, que hace las veces de su fantasmático doble espectral. Por último, esto reivindica también la aparente vulgaridad del final de la película, cuando, después de que él confiese sus aventuras nocturnas, es decir, después de verse ambos confrontados con los excesos de su fantasía, Kidman —tras comprobar que ambos están despiertos por completo, que vuelve a ser de día, y que allí es donde permanecerán, manteniendo a raya a la fantasía, si no para siempre,

sí al menos por una larga temporada— le dice que hay algo que deben hacer cuanto antes. «¿Qué?», pregunta él, y la respuesta de ella es: «Follar». Final de la película, aparición de los créditos. Ninguna película había planteado de forma tan abrupta la auténtica naturaleza del *passage à l'acte* como salida falsa, como forma de evitar el enfrentamiento con el horror del ultramundo espectral de las fantasías: lejos de proporcionarles una satisfacción corporal real que vuelva superflua toda fantasía, el *passage à l'acte* es presentado más bien como un sustituto provisional, como una medida preventiva desesperada *para* mantener a raya al ultramundo espectral de las fantasías. Es como si el mensaje de Kidman fuera: follemos cuanto antes para quitarles algo de fuerza a las fantasías, antes de que nos arrastren otra vez… La agudeza lacaniana de que despertarse a la realidad no es más que una forma de escaparse de lo real encontrado en el sueño adquiere todo su sentido cuando hablamos del acto sexual: no soñamos con follar cuando nos está negado hacerlo, más bien follamos para eludir y amansar el sueño excesivo, que de otro modo nos arrastraría con él.

Así pues, volviendo a *Azul*, lo que descubrimos en la larga escena final es la fantasía misma en su versión más pura, es decir, el marco reconstruido de la fantasía que permite a Julie mantener lo imposible/real del sexo: en cierto modo podría decirse que el círculo se cierra con este plano panorámico con él que volvemos al comienzo (al final de este plano hay otro zoom al ojo de Julie), con la diferencia crucial de que ahora el ojo ya no es un índice de la «noche del mundo», de la confrontación directa del sujeto con el carácter imaginario-real, prefantasmático, de los objetos parciales. Y por último, pero no por ello menos importante, lo que indica esta repetición del zoom al ojo es que la elección entre la libertad «abstracta» de la absoluta retirada en uno mismo, de la «noche del mundo», y la libertad «concreta» del amor, de la fe en los otros, de la aceptación de los otros, de la comunión mística con ellos, no es una elección sencilla: la lección última de la película no es solo que, después de que el traumático accidente la reduzca al vacío de la «noche del mundo», Julie debe realizar el doloroso camino de la reinserción amorosa en el universo social, sino también que, para poder alcanzar la comunión mística del *agape, debemos pasar primero por el punto cero de la «noche del mundo*». Es justamente el

accidente que tiene lugar al comienzo de la película, y que reduce a Julie al vacío de la pura mirada, lo que clarifica las cosas, por decirlo así, y hace posible la comunión mística: primero hay que perderlo todo para poder recuperarlo luego en la visión mística y sublime del *agape*. El vínculo entre la sublimación y el impulso de muerte queda de este modo claramente establecido. En este sentido, resulta tentador describir la trayectoria de *Azul* como el proceso inverso al de un tratamiento psicoanalítico: no se trata de atravesar la fantasía, sino de reconstruirla gradualmente para poder acceder otra vez a la realidad.

Como consecuencia del accidente y de la pérdida subsiguiente, Julie se ve privada del escudo protector de la fantasía, lo que significa que se encuentra *directamente confrontada con lo Real en sí* (dicho con más precisión, con los DOS aspectos de lo Real). El estupor de Julie se explica por el hecho mismo de que estos dos aspectos se mantienen separados, de que es incapaz de mediar entre ellos: lo Real «interior» de su «realidad psíquica» (lo Real espectral de su pérdida traumática, que la persigue bajo la forma de fragmentos musicales alucinatorios, y cuya intrusión repentina provoca en ella momentos de *aphanisis*, o de desintegración de su identidad subjetiva), y lo Real «externo» de la Vida en su ciclo nauseabundo de generación y corrupción. (Todos conocemos el consejo para la relajación: para olvidarnos de la agitación interior debemos concentrarlos en lo exterior, dar nombre a voces y sonidos, vaciarnos. ESTO es justamente lo que hace Julie… pero lo que encuentra en el Exterior vuelven a ser mensajes de su trauma interior.) Al final de la película, Julie reconstruye el marco de una fantasía que le permite «amansar» lo Real en bruto, un escudo protector que queda bien representado por la ventana a través de la cual vemos como llora Julie en el último plano de la película. *Azul* no es, pues una película sobre el lento proceso de recuperación de la capacidad de enfrentarse a la realidad, de integrarse en la vida social, sino más bien una película sobre la construcción de una pantalla protectora entre el sujeto y lo Real en bruto.

El punto débil de *Azul*, el índice de lo que hay de falso en la película, es la partitura musical: el marido muerto había recibido el encargo de componer un *Concierto para Europa* en honor de la unificación del continente, y esta es la pieza que termina Julie al final de la película. El

himno, carente de cualquier distancia irónica y destinado a subrayar la visión pauliniana final del amor sincrónico, está compuesto siguiendo el estilo New Age de Gorecki, incluso en la divertida referencia al inexistente compositor holandés del siglo XVII Budenmeyer. ¿Y no podría ser que esta aparente merma de calidad apuntara a una deficiencia estructural en los cimientos mismos del universo artístico de Kieslowski? No es posible minimizar la importancia de esta referencia ridícula e inane a una Europa unificada como si fuera un simple compromiso superficial, sin importancia para el proceso íntimo del trauma y la recuperación gradual de la heroína: la noción pospolítica de una Europa unificada define las únicas coordenadas sociales en las que puede tener lugar el drama «privado» de la heroína, es la que crea y mantiene el espacio para una experiencia «íntima» de este tipo. En este sentido, uno está tentado de decir que el público ideal de *Azul* es la *nomenklatura* de la Unión Europea: es la película ideal para satisfacer las necesidades del burócrata de Bruselas que regresa a casa por la noche, tras un aburrido día de complejas negociaciones sobre regulaciones tarifarias.[60] *Blanco*, la siguiente entrega de la trilogía *Tres colores*, y la más «política» de las tres, parece contrarrestar esta debilidad al centrarse en el conflicto de la Europa poscomunista, entre el Este y el Oeste. La «igualdad» de *Blanco* tiene «el sentido irónico del “ajuste de cuentas”, o de la venganza»:[61] Karol ajusta cuentas con la esposa que le había abandonado de la forma más humillante, es decir, la película se centra en el *tener*, en la posesión. Por supuesto, el tema de la posesión se encuentra ya implícito en *Decálogo* 6 (Tomek posee a Magda al observarla): partíamos allí de la posición de un observador impotente que, precisamente, no puede «poseer» de un modo efectivo a la mujer deseada y se ve, por lo tanto, reducido a la mirada celosa que observa a la pareja, es decir, a su rival en contacto con el objeto deseado. Aparte de *Decálogo* 6, el tema reaparece en *Decálogo* 9 (el marido impotente), en *Blanco* (Karol observa como su ex mujer mantiene relaciones sexuales con otro hombre, y oye como hacen el amor), y en *Rojo*, en la que Auguste observa a su amante con otro hombre. En *Blanco*, sin embargo, el tema se traduce directamente a los términos de la economía de intercambio del mercado: hacerse rico, comprar, y luego «ajustar cuentas». En un golpe de genio, Kieslowski asocia la posesión de

bienes (en las condiciones de retorno al capitalismo de la Polonia poscomunista) con la posesión/impotencia sexual.

En todos los episodios de la trilogía *Tres colores*, el plano final muestra al héroe llorando (Julie, Karol, el juez); no es un plano que escenifique la salida del héroe o la heroína de su aislamiento y la recuperación del contacto con los otros, sino más bien el acto doloroso de recuperar la distancia adecuada respecto a la realidad (social) después del shock que le había dejado expuesto por completo al impacto de la sociedad. Si pueden llorar es porque ahora es *seguro* llorar, porque pueden relajarse lo bastante como para llorar. En *El lago de mis ensueños*, de Veit Harlan, el devoto marido al que su mujer se mantiene fiel a pesar de su pasión por otro hombre se pone a llorar al saber que su esposa ha descubierto finalmente su amor por él; a su pregunta «¿Por qué lloras?», él responde: «La felicidad también tiene sus lágrimas». Ahí reside la lección básica de los melodramas, y a esta satisfacción narcisista en el dolor debería oponerse la experiencia mucho más siniestra de la risa perversa que puede surgir en el contexto de la desesperación más absoluta, desde los campos de concentración hasta las enfermedades mortales: «La desesperación también tiene sus risas».

Resulta, pues, bastante adecuado que las obras de Kieslowski, cuyos inicios vienen marcados siempre por el miedo a las lágrimas REALES, terminen con el estallido de las lágrimas FICCIONALES. No son estas las lágrimas que sobrevienen cuando se rompe la barrera protectora, cuando uno se deja ir y expresa de forma espontánea los sentimientos, sino unas lágrimas teatrales, escenificadas, las lágrimas de la distancia recuperada, «lágrimas enlatadas» (como las risas enlatadas de la televisión), o bien, para citar a un antiguo poeta romano, *lacrimae rerum*, lágrimas vertidas en público para el gran Otro, incluso o más bien precisamente cuando (o incluso le detestábamos) el muerto por quien nos lamentamos no nos importaba lo más mínimo. La distancia recuperada remite a la brecha entre la enunciación y la aserción: las lágrimas son una aserción que lleva implícita la posición contraria de enunciación, la felicidad.

Al final de *Rojo* se muestra explícitamente la dualidad del sujeto enmarcado y de la imagen-interfaz fantasmática: el juez llora, enmarcado por la ventana, y este plano suyo va seguido por el último plano de la película (y del conjunto de la *oeuvre* de Kieslowski), el perfil congelado de Valentine en la pantalla del televisor (una imagen espectral que hace posible al fin la «renormalización» del juez). Puede que el misterioso efecto de este plano resida en el hecho de que Valentine NO ESTÁ MUERTA: en un relato convencional, una imagen como esta, indicadora de una abrumadora presencia espectral de la mujer, habría llegado después de su muerte, y generado así el mensaje de que la mujer era más fuerte en la muerte que en la vida. Sin embargo, Valentine se convierte en un espectro *cuando todavía está viva*. Y tal vez también sea esta rareza la que explique por qué *no* regresamos al plano objetivo del juez después del plano subjetivo de Valentine; el plano subjetivo del perfil congelado de Valentine en la pantalla del televisor persiste más bien indefinidamente, hasta rebasar el marco del plano subjetivo y adquirir una especie de autonomía de imagen espectral ya no enraizada en la visión de ningún sujeto determinado: ya no la imagen de lo que alguien ve, sino más bien la paradoja de un punto de vista subjetivo «*en sí mismo», que sobrevive misteriosamente incluso privado del apoyo de la mirada del sujeto*. Este plano es a su vez también el interfaz que llena el vacío de la sutura fallida: la ausencia misma de una sutura final del plano subjetivo de Valentine, es decir, de un plano suplementario que volviera a anclarlo en una personalidad diegética, hace que este plano se convierta propiamente en el objeto sublime metafísico.

Al final de la versión larga de *Decálogo* 6 (*No amarás*), se produce un intercambio de planos que cumple exactamente la misma función: el círculo se cierra cuando Magda entra en el apartamento de Tomek y mira a través de los prismáticos hacia su propio apartamento. Allí se ve A SÍ MISMA en un tiempo anterior (cuando Tomek la veía), sentada a la mesa de su cocina, sintiéndose sola y desgraciada, cuando derramó la botella de leche sobre la mesa y se puso a llorar… Por fin se ve literalmente a sí misma «tal como es realmente», en su desesperada soledad. Sin embargo, este plano (que no deja de ser una especie de flashback) se convierte en la escena IMAGINADA de cómo Tomek entra en su apartamento y la consuela (se acerca a ella y le

pone la mano en el hombro… exactamente la misma postura que adopta el agente Dale Cooper en la escena soñada de la redención de la difunta Laura Palmer al final de *Fuego, camina conmigo*, de Lynch), una escena que se presenta a cámara lenta, desprovista de realidad, como una especie de desenlace deseado. (La naturaleza fantasmática de esta última escena se ve claramente subrayada por el hecho de que, después de verse a sí misma sola llorando sentada a la mesa, Magda *cierra los ojos*: solo entonces, con los «eyes wide shut» («ojos cerrados de par en par»), por citar a Stanley Kubrick, puede ver su suplemento fantaseado, es decir, la aparición consoladora de Tomek.) Compárese esto con el final de la versión corta de *Decálogo* 6: al no encontrar a Tomek en su apartamento, Magda va a la oficina de correos y se planta frente a él con una sonrisa expectante, solo para encontrarse con la fría respuesta: «Ahora ya no te observo». Según Kieslowski, fue la propia actriz (Grazyna Szapolowska) la que sugirió el final más positivo de la versión larga; Kieslowski hizo el siguiente comentario sobre esta cuestión: «Las posibilidades están abiertas, en la versión cinematográfica. Al final todo queda de tal modo que todo sigue siendo posible, aunque ya sabemos que nada es posible».[62] ¿No es esta la versión más concisa de la paradoja última del universo múltiple kieslowskiano? ¿Y no se sitúa la elección última de Kieslowski (en el fondo una no elección) entre las dos versiones de *No amarás*: la resignación ante el encuentro fallido que señala la brecha entre ambos, o el círculo cerrado de la fantasía que viene a llenar esta brecha?[63]

2
Alfred Hitchcock, o ¿hay alguna forma correcta de hacer un *remake* de una película?

En cualquier librería norteamericana de cierto tamaño se pueden comprar unos cuantos ejemplares de la incomparable serie Shakespeare Made Easy, editada por John Durband y publicada por Barron's: una edición «bilingüe» de las obras de Shakespeare con la versión original en inglés arcaico en la página izquierda y la traducción al inglés común contemporáneo en la página derecha. La satisfacción obscena que produce la lectura de estos libros reside en que, a pesar de presentarse como una simple traducción al inglés contemporáneo, resulta ser mucho más que eso: por lo general, Durband trata de formular directamente, en lenguaje cotidiano, lo que es en su opinión la idea expresada en el lenguaje metafórico de Shakespeare. «Ser o no ser, esa es la cuestión», se convierte, por ejemplo, en algo así como: «Esto es lo que me preocupa: ¿me mato o no me mato?». A donde quiero ir a parar es a que los *remakes* convencionales de las películas de Hitchcock son algo muy parecido a un Hitchcock Made Easy: el relato es el mismo, y sin embargo la «sustancia», el aroma que explica el carácter único de Hitchcock, se ha evaporado. Es importante, sin embargo, que evitemos aquí la jerga al uso sobre el toque único de Hitchcock, etcétera, y abordemos la difícil tarea de *especificar* qué es lo que da este aroma único a las películas de Hitchcock.

Pero ¿no podría ser que este carácter único fuera un mito, el resultado de una transferencia nuestra (o sea, de los espectadores), de una elevación de Hitchcock a la categoría de Sujeto que se Supone que Sabe? Me refiero a que haya una tendencia a la sobreinterpretación: en una película de Hitchcock todo debe tener un significado, no hay nada contingente, de modo que cuando algo no encaja no es culpa suya, sino nuestra (es que no logramos entenderla). Al ver *Psicosis* por vigésima vez, advertí un extraño detalle en la explicación final del psiquiatra: Lilah (Vera Miles) le escucha

como transportada y asiente dos veces con profunda satisfacción, en lugar de mostrarse afectada de algún modo ante la confirmación final de la muerte sin sentido de su hermana. ¿Es esto una pura contingencia, o quería sugerir Hitchcock alguna extraña ambigüedad y rivalidad libidinal entre las dos hermanas? O bien pensemos en la escena de Marion conduciendo de noche en su huida de Phoenix: justo antes de llegar al motel Bates, cuando oye las voces imaginarias de su jefe y del millonario que compró la casa, indignado por el engaño, su expresión ya no es angustiada: lo que percibimos es la extraña sonrisa maníaca de una perversa satisfacción, una expresión que se parece siniestramente a la del último plano de Norman-madre, justo antes de que se disuelva en la calavera y luego en el coche que reaparece en el estanque. Lo cual significa que en cierto modo, antes incluso de encontrarse con él, Marion ya se había convertido en Norman: un elemento ulterior que viene a confirmar esta idea es que su expresión surge cuando *está oyendo las voces en su cabeza*, exactamente igual que Norman en su último plano… O bien pensemos —el ejemplo supremo— en la escena en la que Marion se registra en el motel Bates: mientras Norman le da la espalda para inspeccionar la hilera de llaves de las habitaciones, ella lanza una mirada furtiva a su alrededor en busca de una idea sobre qué ciudad poner como residencia propia, ve las palabras «Los Ángeles» en un titular de periódico y las escribe. Coinciden aquí dos dudas: mientras Marion duda acerca de qué ciudad poner (qué mentira decir), Norman duda acerca de qué número darle (si es el 1, quiere decir que podrá observarla secretamente a través de su agujero). Cuando, después de cierta vacilación, ella dice «Los Ángeles», Norman toma la llave número 1 y se la da. ¿Es esta duda una simple señal de que Norman estaba considerando su grado de atracción hacia ella y finalmente opta por seguir adelante, o es que, a un nivel más refinado, ha detectado en la vacilación de ella la mentira que está a punto de decirle, y responde a su mentira con un acto ilícito por su parte, encontrando en el pequeño crimen de Marion la justificación para el suyo propio? (¿O es más bien que, al oír que es de Los Ángeles, piensa que una chica de una ciudad tan decadente es una presa fácil?) Por más que Joseph Stephano, autor del guión, asegure que los creadores[1] solo tenían en mente la creciente atracción sexual que Norman sentía por Marion, queda

una sombra de duda sobre la posibilidad de que la coincidencia de los dos titubeos no sea puramente contingente… En el caso de un teórico, a esto habría que llamarlo amor verdadero. Así pues, en nombre de este amor verdadero, sostengo que EXISTE una dimensión hitchcockiana única.

El síntoma hitchcockiano

Mi primera tesis es que no debemos buscar primariamente esta dimensión única al nivel del contenido narrativo; su originalidad reside en otra parte… Pero ¿dónde? Permítanme comenzar por proponer un contraste entre dos escenas de dos películas no hitchcockianas. En la aburrida y pretenciosa película de Robert Redford *El río de la vida* hay, sin embargo, una escena memorable. Todos sabemos desde el primer momento que el más joven (Brad Pitt) de los dos hijos del predicador va camino de la autodestrucción, que su tendencia compulsiva al juego, la bebida y las mujeres le acerca cada vez más a la catástrofe. Lo que une a los dos hijos con su padre es la afición a la pesca con mosca en los ríos de Montana; estas expediciones dominicales de pesca son una especie de ritual familiar sagrado, un momento en el que las amenazas de la vida fuera de la familia quedan suspendidas por un breve lapso de tiempo. Cuando van a pescar por última vez, Pitt alcanza la perfección: atrapa hábilmente el mayor pez que se haya pescado nunca; sin embargo, una sombra de amenaza se cierne en todo momento sobre su actividad (¿se abrirá el río en el lugar donde Pitt descubre a la gran trucha y lo engullirá?, ¿volverá a aparecer después de caerse en los rápidos?). De nuevo, es como si esta amenaza potencial anunciara la tragedia final que tiene lugar poco tiempo después (Pitt es hallado muerto, con los dedos rotos, en cobro de sus deudas de juego).

Lo que hace que esta escena de *El río de la vida* sea más bien convencional es que la dimensión amenazadora subyacente se reinscribe directamente en la línea narrativa principal, como un índice que señala hacia la catástrofe final. Peter Yates resiste en cambio a esta tentación en la magnífica *El relevo* (1979), una amable comedia sentimental sobre el paso a la edad adulta de cuatro chicos del instituto de Bloomington, Indiana,

durante el último verano antes de enfrentarse a la inexorable elección entre el trabajo, la universidad o el ejército. En una de las memorables secuencias de la película, uno de los chicos, Dave, se lanza a un duelo de velocidad con su bicicleta de carreras contra un camión semiarticulado. La inquietud que produce la escena se parece a la que producen también un par de escenas en las que van a nadar a una cantera abandonada, para lanzarse a un agua oscura y profunda bajo cuya superficie se ocultan piedras afiladas: Yates sugiere la posibilidad constante de que sobrevenga la catástrofe. Esperamos a que se produzca el terrible accidente (que el camión arrolle a Dave, o que uno de los chicos se ahogue en las aguas oscuras o se golpee contra alguna piedra al lanzarse). Nada de eso ocurre, pero la mera insinuación en este sentido (la sombra amenazadora evocada tan solo por la atmósfera general del modo de filmar la escena, no por ninguna referencia psicológica directa, como por ejemplo que los chicos sintieran alguna inquietud) hace que los personajes parezcan extrañamente vulnerables. Es como si estas insinuaciones sentaran las bases para el final de la película, cuando se nos dice, por medio de una leyenda que aparece en la pantalla, que más adelante uno de ellos murió en Vietnam, el otro tuvo un accidente de otro tipo… Lo que me interesa aquí es esta tensión que existe entre los dos niveles: la brecha que separa la línea narrativa explícita del difuso mensaje amenazador que se cuela entre las diversas líneas de la narración.

Permítanme proponer aquí un paralelo con Richard Wagner (¿acaso no es el anillo de *El anillo de los nibelungos* el mayor MacGuffin de todos los tiempos?). En las dos últimas óperas de Wagner se repite un mismo gesto: hacia el final de *Götterdämmerung*, cuando Hagen se acerca a Sigfrid muerto para quitarle el anillo, este levanta la mano amenazadoramente; hacia el final de *Parsifal*, cuando Amfortas se lamenta y se niega a realizar el rito del desvelamiento del Grial, su padre muerto, Tinturel, también levanta milagrosamente la mano. Detalles como estos confirman el hecho de que Wagner era un hitchcockiano *avant la lettre*: en las películas de Hitchcock también encontramos motivos visuales o de otro tipo que se imponen por alguna compulsión siniestra y se repiten de una película a otra, en contextos narrativos totalmente distintos. El más conocido de estos motivos es lo que Freud llamó el *Niederkommenlassen*, un «dejar(se) caer»

que trae consigo los ecos de una melancólica caída suicida.[2] En este caso se trata del gesto de una persona que se agarra desesperadamente a la mano de otra: el saboteador nazi que se agarra a la mano que le tiende el buen héroe norteamericano desde la antorcha de la Estatua de la Libertad, en *Sabotaje*; el inválido James Stewart colgado de la ventana tratando de cogerse de la mano de su perseguidor, que, en lugar de ayudarle, trata de hacerle caer, en la confrontación final de *La ventana indiscreta*; el agente occidental moribundo, vestido como un árabe, que tiende la mano hacia el inocente turista norteamericano (James Stewart) y lo acerca hacia él en el soleado mercado de Casablanca, en *El hombre que sabía demasiado* (*remake*, 1955); el ladrón finalmente descubierto que se agarra a la mano de Cary Grant en *Atrapa a un ladrón*; James Stewart que se agarra a la chimenea del tejado y trata desesperadamente de alcanzar la mano que le tiende el policía al comienzo de *De entre los muertos*; Eva Marie Saint agarrándose a la mano de Cary Grant al borde del precipicio (con el salto posterior al plano de sus manos cogidas en la litera del coche-cama al final de *Con la muerte en los talones*). En un segundo examen, nos damos cuenta de que las películas de Hitchcock están plagadas de motivos de este tipo. En *Sospecha* y *Con la muerte en los talones* tenemos el motivo del coche al borde del precipicio: en ambas películas hay una escena en la que el mismo actor (Cary Grant) conduce un coche y se acerca peligrosamente a un precipicio (por más que hayan pasado casi veinte años entre ambas películas, la escena está filmada del mismo modo, incluido el plano subjetivo del actor lanzando una mirada al precipicio; en la última película de Hitchcock, *La trama*, este motivo se convierte en una larga secuencia de un coche que baja a toda velocidad por la colina, después de que los malos hayan manipulado los frenos.) Está también el motivo de «la mujer que sabe demasiado», una mujer inteligente y perceptiva pero sexualmente poco atractiva, que lleva gafas y —significativamente— se parece o es incluso directamente interpretada por la hija de Hitchcock, Patricia: piénsese en la hermana de Ruth Roman, en *Extraños en un tren*; en Barbara Bel Geddes, en *De entre los muertos*; en Patricia Hitchcock, en *Psicosis*, e incluso en la propia Ingrid Bergman, antes de su despertar sexual, en *Recuerda*. Está el motivo del cráneo momificado que aparece por primera vez en

Atormentada y finalmente en *Psicosis* (en ambas ocasiones, aterroriza a la joven —Ingrid Bergman, Vera Miles— en la confrontación final). Está el motivo de la casa gótica con grandes escaleras por las que sube el héroe para descubrir que en la habitación no hay *nada*, a pesar de que previamente ha visto una silueta femenina en la ventana del primer piso: el enigmático episodio en el que Scottie ve la sombra de Madeleine en la ventana y luego desaparece inexplicablemente de la casa, en *De entre los muertos*; la aparición de la sombra de la madre en la ventana, en *Psicosis* (de nuevo cuerpos que aparecen de ninguna parte y que desaparecen otra vez en el vacío). Es más, el hecho mismo de que este episodio quede sin explicar en *De entre los muertos* despierta la tentación de interpretarlo como una especie de *futur anterieur*, como si apuntara ya a *Psicosis*: ¿acaso no es la vieja que hace de recepcionista en la casa una especie de condensación extraña de Norman Bates y su madre, es decir, del recepcionista (Norman) que es al mismo tiempo la vieja (la madre), con lo que adelantaría ya la clave de su personalidad, que es el gran misterio de *Psicosis*? *De entre los muertos* tiene un especial interés en este sentido, pues en ella se repite y resuena a múltiples niveles el mismo síntoma de la espiral que nos arrastra a profundidades abismales: primero como la forma puramente abstracta que emerge del zoom en el ojo en la secuencia de los créditos iniciales; más tarde como el rizo en el pelo del retrato de Carlota Valdés, que se repite en el peinado de Madeleine; luego como el círculo abismal de la escalera de la torre, y finalmente en el famoso plano de 360 grados alrededor de Scottie y de Judy-Madeleine durante su apasionado abrazo en la decrépita habitación de hotel, y en cuyo proceso el escenario se transforma en el establo de la misión Juan Batista y luego otra vez en la habitación del hotel. Tal vez este último plano nos dé la clave de la dimensión temporal del «vértigo»: un círculo temporal cerrado en sí mismo donde pasado y presente se condensan en dos aspectos del mismo movimiento circular que se repite interminablemente. Es esta resonancia de múltiples planos lo que genera la densidad específica, la «profundidad» de la textura de la película.

Tenemos aquí un conjunto de motivos (visuales, formales, materiales) que «son siempre los mismos» en diferentes contextos de significado.

¿Cómo debemos interpretar la persistencia de estos gestos o motivos? Ante todo, no deberíamos caer en la tentación de tratarlos como arquetipos jungianos de profundo significado (la mano que se levanta en Wagner significaría la amenaza del muerto a los vivos, la persona que se agarra a la mano de otra expresaría la tensión entre la caída y la salvación espiritual…). Tratamos aquí con una serie de signos materiales que resisten al significado y establecen conexiones que no se basan en las estructuras narrativas simbólicas: simplemente se relacionan en una especie de resonancia cruzada presimbólica. No son significantes, ni tampoco las famosas manchas hitchcockianas, sino elementos de lo que, hace una década o dos, habríamos llamado escritura (*écriture*) cinematográfica. En sus últimos años de enseñanza, Jacques Lacan estableció la diferencia entre el *symptom* y el *sinthom*:(3) en contraste con el *symptom*, que es la cifra de algún significado reprimido, el *sinthom* no tiene ningún significado determinado (simplemente da cuerpo, en su patrón repetitivo, a alguna matriz elemental de *jouissance*, *de goce excesivo*). Pero aunque los *sinthoms* no tengan sentido, sí irradian cierta *jouis-sense*.(4)[3] Según Svetlana, la hija de Stalin, el último gesto de su padre antes de morir, significativamente precedido por una mirada maligna, fue el mismo gesto de las últimas óperas de Wagner, el gesto de levantar amenazadoramente la mano izquierda:

> En lo que parecía ser el último momento, [Stalin] abrió repentinamente los ojos y lanzó una mirada sobre todos los que estaban en la habitación. Era una mirada terrible, una mirada desquiciada o tal vez furiosa y cargada de miedo a la muerte y a los rostros desconocidos de los médicos inclinados sobre él. La mirada pasó en un segundo por encima de todos. Entonces sucedió algo incomprensible y terrible que no he conseguido olvidar ni entender hasta el día de hoy. Stalin levantó repentinamente la mano izquierda como si señalara algo que estuviera arriba y lanzara alguna maldición sobre todos nosotros. El gesto era incomprensible y lleno de amenaza, y nadie podría decir contra quién o contra qué se dirigía. Un momento más tarde, después de un último esfuerzo, el espíritu se abrió camino para liberarse de la carne.[4]

¿Qué *significaba* este gesto? La respuesta hitchcockiana es: *nada*. Y sin embargo esta nada no es una nada vacía, sino la plenitud de la investidura libidinal, un gesto que dio cuerpo a una cifra del goce. Tal vez su equivalente más cercano en pintura sean las manchas alargadas que «son» el cielo amarillo de la última época de Van Gogh, o bien el agua o la hierba

de Munch: esa extraña «intensidad» no tiene que ver ni con la materialidad de las manchas de color ni con la materialidad de los objetos pintados, pertenece a una especie de dominio espectral intermedio que Schelling llamó el *geistige Körperlichkeit*, la corporeidad espiritual. Desde una perspectiva lacaniana, no cuesta mucho identificar esta «corporeidad espiritual» con una *jouissance* materializada, «una *jouissance* que se ha hecho carne». Los *sinthoms* de Hitchcock no son, pues, meros patrones formales: condensan ya una cierta inversión libidinal. Como tales, son los que determinan ya el procedimiento creativo: Hitchcock no partía de la trama para luego traducirla en términos audiovisuales cinematográficos. Partía más bien de un conjunto de motivos (habitualmente visuales) que cautivaban su imaginación, que se le imponían como sus *sinthoms*, y luego construía una narración que sirviera como pretexto para usarlos… Estos *sinthoms* proporcionan el aroma específico, la densidad sustancial de la textura cinematográfica de las películas de Hitchcock: sin ellos, nos quedaríamos con una narración formal, sin vida. De modo que todo eso que se dice sobre Hitchcock como «maestro del suspense», sobre sus tramas singularmente retorcidas, etcétera, pierde de vista su dimensión primordial. Fredric Jameson dijo de Hemingway que seleccionaba sus narraciones para poder escribir un cierto tipo de frases (tensas, masculinas). Lo mismo vale para Hitchcock: inventaba historias para poder filmar cierto tipo de escenas. Y mientras que los relatos de sus películas aportan un comentario divertido y a menudo perceptivo de nuestro tiempo, Hitchcock vive para siempre en sus *sinthoms*. Estos son la verdadera causa de que sus películas sigan funcionando como objetos de nuestro deseo.

EL CASO DE LA MIRADA DESAPARECIDA

El siguiente aspecto a tener en cuenta tiene que ver con el estatus de la mirada. A los llamados posteóricos (los críticos cognitivistas de la teoría cinematográfica psicoanalítica) les gusta hacer variaciones sobre el tema de la afición de los escritores de la «Teoría» a hablar de entidades como la Mirada (mayúsculas), unas entidades a las que no corresponde ningún

hecho empírico, observable (como, por ejemplo, los espectadores físicos de la película y el comportamiento de los mismos): uno de los artículos de *Post-Theory*[5] se titula «The Case of the Missing Spectator». La posteoría parte de la concepción de sentido común del espectador (el sujeto que percibe la realidad cinematográfica en la pantalla, equipado con sus predisposiciones emocionales y cognitivas, etcétera), y en el marco de esta oposición simple entre sujeto y objeto en la percepción cinematográfica no queda espacio, claro está, para la mirada como punto desde el cual el propio objeto mirado «nos devuelve la mirada» a nosotros, los espectadores. Dicho de otro modo, es crucial para la concepción lacaniana de la mirada que esta implique una inversión de la relación entre sujeto y objeto: tal como lo expresa Lacan en su *Seminario XI*, existe una antinomia entre el ojo y la mirada, es decir, la mirada está del lado del objeto, ocupa el lugar del punto ciego en el campo de lo visible desde el cual la propia imagen fotografía al espectador. O bien, tal como lo expresa Lacan en su *Seminario I*, en una extraña evocación de la escena central de *La ventana indiscreta* que encuentra apoyo en el hecho de que el seminario se dictó el mismo año en que se filmó la película de Hitchcock (1954):

> Puedo sentirme bajo la mirada de alguien cuyos ojos no puedo ver, ni siquiera indicar. Solo se requiere que haya algo que signifique para mí la posibilidad de que haya otros. Esta ventana, si se oscurece un poco, y si tengo razones para pensar que hay alguien detrás, es directamente una mirada.[6]

¿No queda perfectamente recogida esta concepción de la mirada en la escena típicamente hitchcockiana de un sujeto que se acerca a un objeto siniestro y amenazador, por lo general una casa? Encontramos en esta escena la versión más pura de la antinomia entre el ojo y la mirada: el ojo del sujeto ve la casa, pero la casa —el objeto— parece devolverle en cierto modo la mirada… No es extraño, pues, que los posteóricos hablen de la «mirada desaparecida» y se quejen de que la Mirada freudo-lacaniana es una entidad mítica que no se encuentra por ningún lado en la experiencia del espectador: se trata de una mirada efectivamente *ausente*, cuyo estatus es puramente fantasmal. A un nivel más fundamental, lo que tenemos aquí es la realización efectiva de una imposibilidad que da lugar al objeto-

fetiche. Por ejemplo, ¿cómo se convierte el objeto-mirada en un fetiche? A través de la inversión hegeliana de la imposibilidad de ver el objeto, en un objeto que da cuerpo a esta misma imposibilidad: como el sujeto no puede ver*lo* directamente (el verdadero objeto de su fascinación), lleva a cabo una especie de subjetivización reflexiva por la cual el objeto que le fascina se convierte en *la mirada misma*. En este sentido (aunque no de un modo enteramente simétrico), la mirada y la voz son objetos «reflexivos», es decir, objetos que dan cuerpo a una imposibilidad (en términos de los matemas lacanianos: *a* debajo de menos fi pequeño).

En este sentido preciso, la fantasía propiamente dicha no es la escena misma que atrae nuestra fascinación, sino la mirada imaginada/inexistente que la observa, como la mirada imposible desde lo alto para la que los aztecas dibujaban gigantescas figuras de pájaros y animales en la tierra, o la mirada imposible para la que se elaboraron algunos detalles de las esculturas del viejo acueducto de Roma, que nadie podía observar desde el suelo. En resumen, la escena fantasmática más elemental no consiste en una escena que esté ahí para que la miremos, sino en la convicción de que «hay alguien ahí fuera que nos mira»; no es ningún sueño, sino de la idea de que «somos los objetos del sueño de otro»… En *La lentitud*, Milan Kundera presenta como prueba definitiva del sexo aséptico y pseudovoluptuoso que se practica en nuestros días a la pareja que parece estar practicando sexo anal junto a la piscina del hotel, a la vista de los clientes de las habitaciones superiores, y que incluso simula gritos de placer, cuando en realidad ni siquiera llega a haber penetración (a esto opone los lentos, íntimos y galantes juegos eróticos de la Francia dieciochesca…). ¿No sucedió algo parecido en la Camboya de los jemeres rojos, cuando, tras la muerte de un número excesivo de personas como consecuencia del hambre y las purgas, el régimen ordenó que los días 1, 10 y 20 de cada mes fueran destinados a la copulación, con el objetivo de multiplicar la población? Esos días se permitía que las parejas casadas durmieran juntas por la noche (pues en otro caso debían hacerlo en barracones separados), aunque con la *obligación* de hacer el amor. El espacio privado del que disponían para hacerlo era un pequeño cubículo aislado por una cortina de bambú semitransparente; frente a cada hilera de cubículos de este tipo patrullaban algunos guardias de los

jemeres rojos, para verificar que las parejas estaban efectivamente copulando. Como estas sabían que no hacer el amor era considerado un acto de sabotaje merecedor de un severo castigo, y como estaban por lo general demasiado cansadas para practicar el sexo de verdad, tras una jornada de trabajo de catorce horas, *fingían* hacer el amor para engañar al guardia: se movían de cierta forma, simulaban sonidos… ¿Y no es esto una inversión exacta de la experiencia que vivimos algunos en nuestra juventud prepermisiva, cuando todavía debíamos colarnos en la habitación de nuestra pareja y hacerlo tan silenciosamente como fuera posible, para que los padres, si es que estaban todavía despiertos, no sospecharan lo que estaba sucediendo? ¿No podría ser que el espectáculo que se ofrece a la mirada del Otro fuera parte integral del acto sexual? ¿No podría ser que, en la medida en que no hay relación sexual, esta solo pudiera escenificarse para la mirada del Otro?

¿Y no descubrimos esta misma necesidad de la Mirada fantasmática del Otro como garantía del ser del sujeto en la reciente moda de las páginas «-cam», en las que se hace realidad la lógica de *El show de Truman* (páginas web en las que podemos realizar un seguimiento continuo de un evento o de un lugar: la vida de una persona en su apartamento, la vista sobre una calle, etcétera)? «Existo solo en la medida en que alguien me mira todo el tiempo…» (Claude Lefont señaló otro fenómeno parecido, que consiste en dejar encendido todo el tiempo el televisor, incluso cuando nadie lo mira: sirve como garantía mínima de la existencia del vínculo social.) Nos encontramos, pues, ante una inversión tragicómica de la idea orwelliana-benthamiana de la sociedad-panóptico, en la que alguien (potencialmente) «nos observa todo el tiempo» y no tenemos lugar donde escondernos de la mirada omnipresente del Poder: en este caso, la inquietud surge ante la perspectiva de NO estar expuestos todo el tiempo a la mirada del Otro, es el propio sujeto el que necesita la mirada de la cámara como una especie de garantía ontológica de su ser…

En relación con esta paradoja de la mirada omnipresente, no hace mucho tiempo que le ocurrió algo divertido a un amigo mío en Eslovenia: mi amigo volvía a su oficina a altas horas de la noche para terminar cierto trabajo; antes de encender la luz, vio a un directivo (casado) y a su

secretaria copulando apasionadamente sobre la mesa de una oficina al otro lado del patio (llevados por su apasionamiento, olvidaron que había un edificio al otro lado desde donde se les podía ver con facilidad, ya que su oficina estaba muy iluminada y no había cortinas en los grandes ventanales). Entonces mi amigo llamó al teléfono de esa oficina, y cuando el directivo descolgó el teléfono, interrumpiendo por un momento su actividad sexual, susurró ominosamente al aparato: «¡Dios os está observando!». El pobre directivo casi tuvo un ataque al corazón… La intervención traumática de una voz como esta, imposible de ubicar en la realidad, es tal vez lo más cerca que podemos llegar de la experiencia de lo sublime.

Por su parte, Hitchcock obtiene los resultados más siniestros e inquietantes cuando nos pone en relación *directa* con el punto de vista de esa mirada externa fantasmática. Uno de los procedimientos típicos de la película de terror es la «resignificación» del plano objetivo como subjetivo (lo que el espectador entiende en un primer momento como un plano objetivo: por ejemplo, el plano de una casa con una familia cenando; de repente, por medio de marcadores codificados como un leve temblor de la cámara, una banda sonora «subjetivizada», etcétera, se revela como el plano subjetivo de un asesino que observa a sus potenciales víctimas). Sin embargo, es preciso complementar este procedimiento con su opuesto, la inesperada inversión del plano subjetivo en uno objetivo: en mitad de un largo plano marcado de forma nada ambigua como subjetivo, el espectador se ve de repente obligado a reconocer que *no hay sujeto posible en el espacio de la realidad diegética que pueda ocupar el punto de vista de este plano*. No se trata aquí de una simple inversión del plano objetivo en otro subjetivo, sino de la construcción del lugar de una subjetividad *imposible*, de una subjetividad que tiñe la objetividad misma con el aroma de un mal inefable, monstruoso. Podríamos reconocer aquí toda una teología herética que identifica secretamente al Creador mismo con el Demonio (lo cual era ya la tesis de la herejía cátara de la Francia del siglo XII). Casos ejemplares de esta subjetividad imposible son el plano «subjetivo» desde el punto de vista de la Cosa asesina sobre la cara transfigurada del detective moribundo (Arbogast), en *Psicosis*, o bien, en *Los pájaros*, el famoso plano del

incendio de Bahía Bodega tomado desde una perspectiva divina, que luego, con la entrada de los pájaros en el cuadro, queda resignificado, subjetivizado como el punto de vista de los propios agresores malignos.

Finales múltiples

Hay todavía un tercer aspecto que añade una densidad específica a las películas de Hitchcock: la resonancia implícita de los finales múltiples. El caso más evidente y mejor documentado es, por supuesto, *Topaz*: antes de decidirse por el final que todos conocemos, Hitchcock filmó dos finales alternativos, y mi tesis es que no basta con decir simplemente que escogió el más adecuado. El final que tenemos ahora presupone en cierto modo los otros dos, y los tres forman conjuntamente una especie de silogismo: Granville, el espía ruso (Michel Piccoli) se dice a sí mismo «No pueden probar nada contra mí, puedo irme tranquilamente a Rusia» (el primer final descartado); «Pero ahora los rusos tampoco me quieren, soy incluso peligroso para ellos, o sea que probablemente me matarán» (el segundo final descartado); «¿Qué puedo hacer, pues, si en Francia soy rechazado por espía ruso y en la propia Rusia ya no me quieren? Solo puedo matarme…» (el final finalmente adoptado). Hay, sin embargo, versiones mucho más refinadas de esta presencia implícita de finales alternativos. Pienso que *Encadenados* debe al menos parte de su impacto al hecho de que su desenlace debe verse en conjunción con al menos dos otros resultados posibles que resuenan en él como una especie de historia alternativa.[7] En el primer borrador del relato, Alicia logra redimirse al final de la película, pero pierde a Devlin, que muere en el intento de rescatarla de los nazis. La idea era que este acto sacrificial debía resolver la tensión entre Devlin, incapaz de expresarle su amor a Alicia, y Alicia, incapaz de percibirse a sí misma como digna de ser amada: Devlin le expresa su amor sin palabras, en el acto mismo de morir para salvar su vida. En la escena final, nos encontramos otra vez con Alicia en Miami en compañía de su grupo de amigos borrachos: aunque ella es más «notoria» que nunca,(5) lleva en el corazón la memoria del hombre que la amó y murió por ella, y, tal como

dijo Hitchcock en una memoria dirigida a Selznick, «para ella eso es lo mismo que si hubiera tenido toda una vida de matrimonio y felicidad». En la segunda versión, el resultado es el contrario: ya está presente la idea de un lento envenenamiento de Alicia a manos de Sebastian y su madre. Devlin se enfrenta a los nazis y huye con Alicia, pero ella muere en el proceso. En el epílogo, Devlin está sentado en el café de Río donde solía verse con Alicia, y oye como la gente habla de la muerte de la licenciosa y traicionera esposa de Sebastian. Sin embargo, la carta que tiene en las manos contiene un elogio del presidente Truman al valor de Alicia. Devlin se pone la carta en el bolsillo y termina su bebida… Por último, está la versión a la que sabemos que se llegó, cuyo final apuntaba que Devlin y Alicia se habían casado. Hitchcock suprimió más tarde este final, para terminar con una nota más trágica: Sebastian, que amaba de verdad a Alicia, abandonado a la ira mortífera de los nazis. La idea es que los otros dos finales alternativos (las muertes de Devlin y de Alicia) se hallan presentes en la película como una especie de fondo fantasmático de la acción que vemos en la pantalla: si han de formar una pareja, tanto Devlin como Alicia deben pasar por una «muerte simbólica», para que el final feliz surja de la combinación de dos finales infelices, o, dicho de otro modo, esas dos posibilidades fantasmáticas sostienen el desenlace que vemos efectivamente.

Este rasgo nos permite incluir a Hitchcock dentro de la serie de artistas cuyo trabajo anticipa el universo digital de hoy. Los historiadores del arte han observado con frecuencia el fenómeno de que las viejas formas artísticas fuerzan sus propias fronteras y emplean métodos que, al menos desde un punto de vista retrospectivo, parecen apuntar hacia una nueva tecnología que funcionará como un «correlato objetivo» más apropiado y «natural» para la experiencia vital que las viejas formas trataban de expresar con sus «excesos» experimentales. Hay toda una serie de procedimientos narrativos en la novela del siglo XIX que anuncian no solo la narración cinematográfica estándar (el intrincado uso del «flashback» en Emily Brontë, o de los «cortes» y los «zooms» en Dickens), sino también a veces el cine modernista (el uso del «fuera de campo» en *Madame Bovary*): como si ya estuviéramos ante una nueva percepción de la vida, pero que

todavía había de buscar los medios propios para articularse, hasta que finalmente los encontró en el cine. Lo que tenemos aquí es, pues, la historicidad de una especie de *futur anterieur*: solo con la llegada del cine y el desarrollo de sus técnicas básicas podemos comprender plenamente la lógica narrativa de las grandes novelas de Dickens o de *Madame Bovary*.

¿Y no parece también como si hoy día nos acercáramos a un umbral de este tipo? Una nueva «experiencia vital» está en el aire, una percepción de la vida que rompe los límites formales de la narrativa lineal y convierte la vida en un flujo multiforme: el carácter azaroso de la vida y las versiones alternativas de la realidad parecen imponerse incluso en el dominio de las ciencias «duras» (la física cuántica y su interpretación de la Realidad Múltiple, el proceso enteramente contingente que ha impulsado la evolución de la vida en la Tierra: tal como expuso Stephen Jay Gould en *La vida maravillosa*,[8] los fósiles de Burgess Shale prueban que la evolución podría haber tomado un camino totalmente distinto). Experimentamos la vida o bien como una serie de destinos múltiples y paralelos que interactúan a través de encuentros contingentes pero de importancia crucial, puntos de intersección en los que una serie influye sobre otra (véase *Vidas cruzadas*, de Robert Altman), o bien como diferentes versiones/resultados de una misma trama que se repite una y otra vez (los «universos paralelos» o los «mundos alternativos posibles»: véase *El azar* de Kieslowski, *La doble vida de Verónica* y *Rojo*; incluso algunos historiadores considerados «serios» han publicado recientemente un libro titulado *Historia virtual*, en el que interpretan los eventos cruciales de la Era Moderna, desde la victoria de Cromwell sobre los Estuardos y la independencia norteamericana hasta la desintegración del comunismo, como desarrollos dependientes de azares impredecibles y a veces incluso improbables).[9] Esta percepción de la realidad como uno de los resultados posibles —a menudo ni siquiera el más probable— de una situación «abierta», esta idea de que los otros resultados posibles no quedan simplemente cancelados sino que siguen rondando la realidad «verdadera» como espectros de lo que podría haber ocurrido y dan a nuestra realidad un aire de extrema contingencia y fragilidad, choca implícitamente con las formas narrativas «lineales» que dominan tanto en el cine como en la literatura: parece reclamar un nuevo medio artístico para el

que todo esto no sea una excentricidad, sino su modo «propio» de funcionar. La idea de creación también se ve alterada por esta nueva experiencia del mundo: ya no designa el acto positivo de imposición de un nuevo orden, sino más bien el gesto *negativo* de la elección, de la limitación de las posibilidades, del privilegio de una opción por encima de las demás. Puede pensarse que el hipertexto ciberespacial *es* este nuevo medio en el que la experiencia vital encontrará su correlato objetivo más apropiado y «natural», de modo que, una vez más, solo con el advenimiento de este hipertexto podremos comprender efectivamente aquello hacia lo que apuntaban Altman y Kieslowski, e implícitamente también Hitchcock.

El *remake* ideal

Tal vez esto sirva también para indicarnos lo que sería un buen *remake* de una película de Hitchcock. Tratar de imitar los *sinthoms* hitchcockianos es un ejercicio condenado al fracaso; repetir los mismos resultados narrativos es hacer un Shakespeare Made Easy. De modo que solo quedan dos vías. Una es la que propone la versión de *Psicosis* de Gus van Sant, que personalmente me inclino a considerar, paradójicamente, más una obra maestra fallida que una obra fallida a secas. La idea de repetir la película plano por plano es ingeniosa, y en mi opinión el problema fue más bien que Van Sant no fue *lo bastante lejos* en esta dirección. Idealmente, lo que la película debería buscar es el efecto siniestro del doble: al filmar formalmente la misma película, la diferencia se habría hecho aún más palpable. Todo habría sido lo mismo, los mismos planos, ángulos, diálogos… y sin embargo, por efecto de esta misma identidad, tendríamos una experiencia aún más aguda de estar ante una película distinta. Esta distancia podría haberse marcado con detalles apenas perceptibles en la forma de actuar, en la elección de los actores, en el uso del color, etcétera. Algunos elementos de la película de Van Sant apuntan ya en esta dirección: las interpretaciones de Norman, Lilah (que aparece retratada como lesbiana) y Marion (una mala pécora encerrada en sí misma y nada maternal, en contraste con la tetuda y maternal Janet Leigh), incluso Arbogast y Sam,

apuntan con gracia hacia el cambio de universo entre los años cincuenta y la actualidad. Pero aunque algunos de los planos añadidos resultan aceptables (como los enigmáticos planos subjetivos de un cielo nublado durante los dos asesinatos), los problemas reaparecen con los cambios más brutales (como la masturbación de Norman mientras espía a Marion antes de matarla: uno está tentado de hacer la observación más bien obvia de que si la cosa era así, es decir, si Norman era capaz de alcanzar este tipo de satisfacción sexual, ¡no habría tenido necesidad de realizar su violento *passage à l'acte* y matar a Marion!); por último, los cambios introducidos en el preciso encuadre hitchcockiano arruinan completamente algunas escenas, les hacen perder toda su fuerza (por ejemplo, la escena clave en la que Marion prepara la huida en casa, después de irse de la oficina con el dinero). Los *remakes* del propio Hitchcock (las dos versiones de *El hombre que sabía demasiado*, así como *Sabotaje* y *Con la muerte en los talones*) apuntan en esta dirección: aunque la narración es muy parecida, la economía libidinal subyacente es totalmente diferente en cada uno de los *remakes* subsiguientes, como si la igualdad sirviera al propósito de marcar la Diferencia.[10]

La segunda vía sería poner en escena, siguiendo una estrategia bien calculada, alguna de las alternativas que subyacen a la que Hitchcock puso en escena, como un *remake* de *Encadenados* donde Ingrid Bergman fuera la única superviviente. Esta sería una buena vía para darle el debido homenaje a Hitchcock como el mayor artista de nuestra época. Tal vez, más que en los «homenajes» directos que De Palma y algunos otros le han hecho, habría que buscar las escenas que anuncian este posible *remake* en lugares inesperados, como la escena de la habitación del hotel —el lugar del crimen — en *La conversación*, de Francis Ford Coppola, que ciertamente no es un hitchcockiano. El investigador inspecciona la habitación con mirada hitchcockiana, igual que hacen Lilah y Sam en la habitación de motel de Marion, pasan del dormitorio principal al baño y observan con atención el váter y la ducha. Es crucial aquí el paso de la ducha (donde no queda ninguna traza del crimen, donde todo está limpio) al váter, que queda elevado así al nivel de objeto hitchcockiano capaz de atraer nuestra mirada y fascinarnos con su premonición de algún horror inexpresable (recordemos

la batalla de Hitchcock con la censura para que le permitieran incluir un plano desde dentro del inodoro, de donde Sam recoge un trozo de papel sobre el que Marion ha escrito las cantidades de dinero gastadas, la prueba de que había estado allí). Tras una serie de referencias evidentes a *Psicosis* a propósito de la ducha (abrir de golpe la cortina, inspeccionar el desagüe de la bañera), el investigador se fija en la (supuestamente limpia) taza del váter, tira de la cadena, y entonces sale la mancha como por arte de magia, la sangre y los demás restos del crimen que desbordan la taza. Esta escena, una especie de relectura de *Psicosis* desde *Marnie* (por la mancha roja que emborrona la pantalla), contiene los elementos principales del universo de Hitchcock: el objeto hitchcockiano que materializa alguna amenaza inespecífica y que funciona como pasaje hacia otra dimensión abismal (¿acaso no se parece el acto de tirar de la cadena en esta escena al de apretar el botón equivocado y disolver el universo entero, como sucede en las novelas de ciencia ficción?); cabría decir que este objeto que atrae y repele simultáneamente al sujeto es el punto desde el cual el lugar inspeccionado le devuelve la mirada (¿acaso no es observado el héroe en cierto modo por la taza del váter?), y, finalmente, Coppola hace realidad la opción alternativa del váter como lugar último del misterio. Este mini-*remake* de Coppola debe su efectividad a la suspensión de la prohibición que funciona en *Psicosis*: aquí la amenaza SÍ se hace realidad, la cámara SÍ muestra el peligro que flota en el aire en *Psicosis*, la masa revuelta y sanguinolenta que sale del váter. (¿Y acaso no es el pantano de detrás de la casa, donde Norman hunde los coches con los cuerpos de sus víctimas, una especie de gigantesco depósito de excrementos, hasta el punto que podría decirse que tira los coches al váter? El famoso momento de la expresión preocupada en su cara cuando el coche de Marion se detiene unos segundos antes de sumergirse en el pantano señala de un modo efectivo la preocupación por la posibilidad de que el váter no engulla los restos de nuestro crimen.) El último plano de *Psicosis*, en el que vemos como retiran el coche de Marion del pantano, es por lo tanto una especie de equivalente hitchcockiano de la sangre que vuelve a salir del váter; en resumen, este pantano es uno más de la serie de puntos de entrada a los Submundos preontológicos.)

¿Y no encontramos la misma referencia al Submundo preontológico en

la escena final de *De entre los muertos*? En los tiempos predigitales, cuando yo era un adolescente, recuerdo haber visto una copia mala de *De entre los muertos*, en la que simplemente faltaban los últimos segundos, de modo que la película parecía tener un final feliz, en el que Scottie se reconciliaba con Judy, la perdonaba y la aceptaba como compañera, y ambos se abrazaban con pasión… Mi idea hoy es que este final no resulta tan artificial como podría parecer: es más bien el final real el que contiene una especie de *deus ex machina* negativo, con la aparición de la Madre Superiora en la escalera, una intrusión que no queda ni mucho menos justificada por la lógica narrativa, y que evita el final feliz.[11] ¿De dónde sale la monja? Del mismo reino preontológico de sombras desde el que el propio Scottie observa a Madeleine en la floristería.[12] Y es la referencia a este reino preontológico lo que nos permite acercarnos a la más pura escena hitchcockiana, que nunca llegó a filmarse: precisamente porque pone de manifiesto directamente la matriz básica, el hecho de filmarla habría producido sin duda un efecto vulgar, de mal gusto. Esta es la escena que Hitchcock quería insertar en *Con la muerte en los talones*, según recogen las conversaciones de Truffaut con el Maestro:

> Quería que hubiera un largo diálogo entre Cary Grant y uno de los trabajadores de la fábrica [en una fábrica de coches Ford] mientras caminan junto a la cadena de montaje. Detrás de ellos se va montando un coche, pieza a pieza. Por último, el coche que se ha ido montando delante de sus ojos desde el primer tornillo está terminado, con gasolina y aceite, y listo para salir de la cadena. Los dos hombres se miran el uno al otro y dicen: «¿No es fantástico?». Entonces abren la puerta del coche, y de dentro cae un cadáver.[13]

¿De dónde ha surgido, de dónde ha caído este cadáver? De nuevo, del mismo vacío desde el que Scottie observa a Madeleine en la floristería, o bien desde el vacío del que surge la sangre en *La conversación*. (Hay que recordar también que en el largo plano anterior hemos asistido a la unidad elemental del *proceso de producción*: ¿no sería, pues, el cadáver que cae misteriosamente de no se sabe dónde el signo perfecto del valor añadido que surge «de no se sabe dónde» en el proceso productivo?) Esta extraña elevación de lo ridículamente bajo (el Más Allá donde desaparece la mierda) a lo metafísicamente Sublime es tal vez uno de los misterios del arte de Hitchcock. ¿No forma parte en ocasiones lo Sublime de nuestra

experiencia más cotidiana? Cuando en el curso de la realización de una tarea sencilla (por ejemplo, subir un largo tramo de escaleras) nos sobreviene una fatiga inesperada, parece de repente como si el sencillo objetivo que pretendemos alcanzar (el final de la escalera) se hallara separado de nosotros por una barrera inconcebible y se convirtiera de este modo en un Objeto metafísico que nunca podremos alcanzar, como si hubiera algo que nos impidiera hacerlo… El dominio en el que desaparecen los excrementos después de tirar la cadena es, en efecto, una de las metáforas del Más Allá horrible-sublime del Caos primordial, preontológico, en el que desaparecen todas las cosas. A un nivel racional sabemos perfectamente lo que ocurre con los excrementos, y sin embargo persiste el misterio imaginario: la mierda sigue siendo un exceso que no encaja en nuestra realidad cotidiana, y Lacan tenía razón al decir que el paso del animal al humano se produce cuando el animal tiene problemas para saber qué hacer con sus excrementos, en el momento en que estos se convierten en un exceso que le molesta.[14] Lo Real en la escena de *La conversación* no es, pues, primariamente la masa horrible-repulsiva que vuelve a emerger del váter, sino más bien el agujero mismo, el vacío que sirve como punto de paso hacia un orden ontológico distinto. El parecido entre el váter vacío antes de que vuelvan a emerger de él los restos del asesinato y el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevich es significativo: ¿acaso no reproduce la visión del váter desde arriba casi el mismo tema visual «minimalista», un cuadrado negro (o al menos más oscuro) de agua enmarcado por la superficie blanca del váter mismo? Por supuesto, también en este caso sabemos que los excrementos desaparecidos se encuentran en algún punto del sistema de alcantarillado: lo «real» aquí es la torsión o el agujero topológico que «curva» el espacio de nuestra realidad para que podamos percibir/imaginar la desaparición de los excrementos en una dimensión alternativa que no forma parte de nuestra realidad cotidiana.

Es bien conocida la obsesión de Hitchcock por la limpieza del baño o del váter después de su uso,[15] y es significativo que cuando quiere trasladar nuestro foco de identificación hacia Norman, después del asesinato de Marion, lo hace por medio de una larga reproducción del cuidadoso proceso de limpiado del baño: esta es tal vez la escena clave de

la película, una escena que proporciona la satisfacción siniestra y profunda del trabajo bien hecho, de la reintegración de las cosas a la normalidad, de la recuperación del control sobre la situación, de la eliminación de las huellas del terrible submundo. Resulta tentador poner esta escena en relación con la conocida proposición de santo Tomás de Aquino según la cual una virtud (definida como la forma debida de realizar un acto) puede servir también para malos propósitos: se puede ser también un perfecto ladrón, asesino, extorsionador, es decir, se puede realizar un acto malvado de un modo «virtuoso». Lo que demuestra esta escena de limpieza en *Psicosis* es hasta qué punto una perfección «inferior» puede matizar imperceptiblemente la naturaleza del fin «superior»: la virtuosa perfección de Norman en la limpieza del baño sirve, por supuesto, al malvado propósito de eliminar los restos del crimen; sin embargo, esta misma perfección, la dedicación y exhaustividad de su acto, nos seduce como espectadores hasta el punto de pensar que, si alguien es capaz de actuar de un modo tan «perfecto», tiene que ser una persona buena y sensible. En pocas palabras, alguien que limpia el baño con tanta dedicación como lo hace Norman no puede ser realmente malo, por más que pueda tener otras peculiaridades menores… (O, dicho de un modo aún más significativo, en un país gobernado por Norman, los trenes llegarían siempre puntuales…) Cuando hace poco volví a ver esta escena, descubrí en mí mismo un cierto nerviosismo al advertir que *el baño no estaba limpio del todo*: ¡quedaban dos pequeñas manchas en la bañera! Casi me daban ganas de gritar: «¡Eh, todavía no has terminado, haz el trabajo como Dios manda!». En este punto *Psicosis* parece reflejar la percepción ideológica actual según la cual el trabajo manual mismo (en cuanto opuesto a la actividad «simbólica») es algo indecente y obsceno que debe ocultarse al ojo público, más incluso que el sexo. Es esta una tradición que se remonta hasta *Rheingold* de Wagner y *Metrópolis* de Lang, una tradición en la que el trabajo manual se realiza en oscuras cavernas sepultadas bajo tierra, y que culmina hoy día con el trabajo de millones de personas en las industrias del Tercer Mundo, desde los gulags chinos hasta las cadenas de montaje brasileñas o indonesias: gracias a esta invisibilidad, Occidente puede permitirse el lujo de hablar de la «desaparición de la clase trabajadora». Pero el elemento crucial en esta

tradición es la equiparación del trabajo con el *crimen*, o la idea de que el trabajo, el trabajo duro, es en origen una actividad indecente y criminal que debe ocultarse al ojo público. En las películas de Hollywood, solo asistimos al proceso de producción en toda su intensidad cuando el héroe penetra en el secreto dominio del criminal y localiza allí el lugar donde se realiza todo el trabajo (el destilado y empaquetado de las drogas, la construcción del misil que destruirá Nueva York…). Cuando en las películas de James Bond el criminal supremo lleva al héroe a dar una vuelta por su factoría ilegal, después de hacerle prisionero, ¿acaso no estamos lo más cerca que puede llegar Hollywood de la orgullosa presentación socialista-realista de la producción industrial?[16] La función de Bond, claro está, consiste precisamente en hacer saltar por los aires este centro de producción, y permitirnos de este modo volver a la ilusión cotidiana de vivir en un mundo del que ha «desaparecido la clase trabajadora…».

Y a propósito, ¿no reconocemos también esta misma actitud de identificación contra la propia voluntad en los teóricos izquierdistas del cine que se ven del mismo modo forzados a sentirse atraídos por Hitchcock, a identificarse libidinalmente con él, por más que sean conscientes de que, medidas según criterios de Corrección Política, sus obras deben verse como un catálogo de pecados (obsesión por la limpieza y el control, mujeres creadas a imagen del hombre…)? Nunca me ha parecido convincente la explicación corriente sobre por qué los teóricos de izquierdas no pueden evitar que les guste Hitchcock: de acuerdo, su universo es chovinista y masculino, *pero* al mismo tiempo pone a la vista sus grietas y en cierto modo lo subvierte desde dentro. Pienso que la dimensión sociopolítica de las películas de Hitchcock debe buscarse en otro lugar. Tomemos, por ejemplo, los *dos* desenlaces del final de *Psicosis*: primero el psiquiatra da la explicación del caso, luego el propio Norman-madre ofrece su monólogo final («¡No le haría daño ni a una mosca!»). Esta brecha que separa los dos desenlaces dice más sobre el punto muerto en el que se encuentra atrapada la subjetividad moderna que una docena de artículos de crítica cultural. Dicho de otro modo, podría parecer que nos encontramos ante la conocida distinción entre el conocimiento del experto y nuestros universos solipsistas privados, que tanto deploran muchos críticos sociales de hoy: el sentido

común (toda una red de presupuestos éticamente marcados) se va desintegrando lentamente, y lo que queda es, por un lado, el lenguaje objetivo de los expertos y los científicos, que ya no puede traducirse a un lenguaje común accesible a todo el mundo, como no sea bajo la forma de fórmulas-fetiche que nadie entiende realmente, pero que configuran nuestro imaginario artístico y popular (agujero negro, big bang, supercuerdas, oscilación cuántica…); por el otro, una multitud de estilos de vida imposibles de traducir unos a otros: todo cuanto podemos hacer es establecer las condiciones necesarias para su coexistencia pacífica en una sociedad multicultural. El icono del sujeto actual es tal vez el típico programador indio que destaca durante el día por sus conocimientos especializados, y que al regresar a casa por la noche enciende una vela a la divinidad hindú local y respeta el carácter sagrado de la vaca.

En un segundo examen, sin embargo, salta a la vista que esta oposición no explica lo que ocurre al final de *Psicosis*: es el psiquiatra, el representante del conocimiento frío y objetivo, el que habla en el tono más comprometido, humano y casi diríamos que cálido —su explicación está llena de tics personales, gestos de comprensión…—, mientras que Norman, encerrado en su mundo privado, ya no es él mismo, sino alguien totalmente poseído por otra entidad psíquica, el fantasma de la madre. La imagen final de Norman me recuerda la técnica que usan en México para filmar las telenovelas: a causa de lo extraordinariamente apretado del programa (el estudio debe producir diariamente un episodio de media hora de la serie), los actores no tienen tiempo de aprenderse el papel, por lo que llevan un pequeño receptor escondido en la oreja y alguien les lee las instrucciones (lo que deben decir, lo que deben hacer) desde una cabina que hay detrás del escenario. Los actores están entrenados para cumplir de forma instantánea, sin el menor retraso, las instrucciones que reciben. *Este* es el Norman del final de *Psicosis*, y esta es también una buena lección para los new agers que proponen que abandonemos nuestras máscaras sociales y liberemos nuestro auténtico yo interior… Pues bien, gracias a Norman ya sabemos cuál sería el resultado. Al final de *Psicosis* Norman realiza su verdadero Yo y sigue el camino marcado por la vieja máxima de Rimbaud en su carta a Demeny («Car je est un autre. Si je le cuivre s’éveille clairon,

il n'y a rien de sa faute»): «Si Norman se pone a hablar con la voz extraña de su madre, no es culpa suya». El precio que debo pagar por convertirme en «mi verdadero yo», en un sujeto indiviso, es la alienación total, la transformación en un Otro respecto a mí mismo: lo que impide la plena identidad conmigo mismo es la condición misma de mi Yo.

Podemos reconocer otro aspecto de este mismo antagonismo a través de la arquitectura: desde esta perspectiva, Norman vendría a ser un sujeto escindido entre las dos *casas*, el hotel moderno horizontal y la casa gótica vertical de la madre, condenado a errar de una a otra sin encontrar un lugar que le sea propio. En este sentido, el carácter *unheimlich* del final de la película procede de que, a través de su completa identificación con la madre, Norman ha encontrado finalmente su *heim*, su casa. Este tipo de escisión sigue siendo visible en obras modernistas como *Psicosis*, mientras que el principal objetivo de la arquitectura posmoderna es desdibujarla. Baste pensar en el «Nuevo Urbanismo» y su retorno a las pequeñas casas familiares con sus porches delanteros, para recrear la acogedora atmósfera de una comunidad local: estamos ante la versión más pura de la arquitectura como ideología, dispuesta a ofrecer una solución imaginaria (aunque «real», materializada en la disposición física de las casas) a una problemática social real que no tiene nada que ver con la arquitectura y sí todo que ver con la dinámica del capitalismo tardío. Encontramos el mismo antagonismo, pero en versión más ambigua, en la obra de Frank Gehry: ¿por qué es Gehry tan popular, por qué es una auténtica figura de culto? Gehry toma como punto de partida uno de los dos polos del antagonismo, ya sea la anticuada casa familiar o el edificio modernista de cemento-y-cristal, y luego la somete a una especie de distorsión cubista anamórfica (ángulos curvados de las paredes y ventanas, etcétera) o bien combina la vieja casa familiar con un complemento modernista, en cuyo caso, tal como señaló Fredric Jameson, el punto central pasa a ser el lugar (la habitación) que se halla en la intersección entre los dos espacios. En resumen, ¿no está haciendo Gehry con la arquitectura lo que los indios caduveo (según la magnífica descripción de Lévi-Strauss en *Tristes trópicos*) trataban de conseguir tatuando sus caras, es decir, resolver por medio de un acto simbólico la realidad de un antagonismo social, a través de la construcción de una

solución utópica, una mediación entre los opuestos? Esta es, pues, mi hipótesis final: si hubiera sido Gehry quien hubiera construido el motel Bates, combinando directamente la vieja casa de la madre y el hotel moderno en una nueva entidad híbrida, Norman no habría tenido motivo alguno para matar a sus víctimas, pues se habría visto liberado de la insoportable tensión que le empuja a ir de un lugar a otro; hubiera tenido un tercer lugar capaz de mediar entre los dos extremos.

3
Andrei Tarkovski, o la Cosa venida del espacio interior

Jacques Lacan define el arte en relación con la Cosa: en su Seminario sobre *La ética del psicoanálisis*, afirma que el arte como tal se estructura siempre alrededor del Vacío central de la Cosa imposible-real (una tesis que tal vez debería interpretarse como una variación de la vieja tesis de Rilke según la cual la Belleza es el último velo que cubre el Horror).[1] Lacan da algunas pistas sobre cómo funciona este Vacío en las artes visuales y la arquitectura; no pretendo exponer aquí en qué medida el campo de lo visible, de las representaciones, implica también en el arte cinematográfico una referencia a un Vacío central y estructural, a la imposibilidad asociada a este Vacío (en eso consiste, en último término, la idea de *sutura* en teoría del cine). Lo que me propongo hacer es algo mucho más sencillo e ingenuo: analizar el modo en que aparece el tema de la Cosa en el espacio diegético de la narración cinematográfica; en suma, hablar sobre películas cuya narración trata acerca de alguna Cosa imposible/traumática, como la Cosa-Alien de las películas de terror de ciencia ficción.[2] ¿Y qué mejor prueba puede haber de que esta Cosa procede del Espacio Interior que la primera escena de *La guerra de las galaxias*? Al comienzo, todo cuanto vemos es el vacío, el infinito cielo oscuro, el abismo silencioso del universo, en el que parpadean algunas estrellas dispersas que no son tanto objetos materiales como puntos abstractos, marcadores de coordenadas espaciales, objetos virtuales; de golpe, oímos un ruido atronador en Dolby estéreo que procede de detrás de nosotros, de nuestro fondo más íntimo, al que se une más adelante el objeto visual, la fuente de este ruido: la gigantesca nave espacial, una especie de versión espacial del *Titanic*, que entra triunfalmente en el marco de la realidad de la pantalla. El objeto-Cosa aparece, pues, claramente marcado como una parte de *nosotros mismos* proyectada sobre la realidad. Esta intrusión de la Cosa inmensa parece traer un alivio, cancelar el *horror vacui* de observar el vacío infinito del universo… Y sin embargo, ¿no podría ser

que su efecto real fuera más bien el contrario? ¿No podría ser que el verdadero horror fuera la presencia de Algo —la intrusión de algo Real excesivo— allí donde no esperábamos Nada? Esta experiencia de «Algo (la marca de lo Real) en lugar de Nada» es tal vez la raíz de la cuestión metafísica «¿Por qué hay algo en lugar de nada?».

Naturalmente, el caso paradigmático de la Cosa es el misterioso objeto-alien semivivo caído del universo, un objeto que no es humano pero que está vivo y posee a menudo una voluntad maligna, presente tanto en *La cosa* como en la más reciente *Smila, misterio en la nieve*. Sin embargo, no deberíamos olvidar que uno de los ejemplos lacanianos de *das Ding* («la cosa») en el Seminario sobre *La ética del psicoanálisis* es Harpo Marx, el hermano mudo de los Marx, visto aquí como un monstruo del que nunca sabemos con seguridad si es un genio o un imbécil total, es decir, alguien en quien la inocencia y la bondad infantil se confunden con la corrupción extrema y la disolución sexual, hasta el punto de que uno no sabe qué pensar de él: ¿representa Harpo la inocencia edénica, prelapsaria, o el completo egoísmo que no conoce la diferencia entre el Bien y el Mal?[3] Esta indecidibilidad absoluta, o, mejor dicho, inconmensurabilidad, le convierte en una Cosa monstruosa, un Otro *qua* Cosa, ya no un otro intersubjetivo, sino un compañero absolutamente *inhumano*. (Tal como ya se ha señalado, los tres hermanos encajan perfectamente en la tríada freudiana del ego —Chico—, el superego —Groucho—, y el Ello —Harpo—; esta es la razón de que el cuarto, Zeppo, tuviera que ser excluido: no hay lugar para él en esta tríada.) Esta Cosa puede ser también un animal monstruoso, desde King Kong o Moby Dick hasta el gigantesco búfalo blanco (obviamente, una nueva versión de Moby Dick, la ballena blanca) que aparece en *El desafío del búfalo blanco*, de J. Lee Thompson. En esta extraña película, altamente idiosincrásica, el viejo Bill Hickock regresa al salvaje Oeste, perseguido en sueños por la aparición de un búfalo blanco (también un animal sagrado para los nativos norteamericanos); toda la película avanza hacia la constitución y la definición de la *escena* de la confrontación final, en la que el búfalo ataca al héroe en un estrecho paso de montaña, y el héroe le mata. De modo significativo, Bronson lleva gafas oscuras, el signo codificado de la mirada ciega y de la impotencia, es decir,

de la castración (la impotencia de Bronson queda claramente establecida en la película: cuando se encuentra con Poker Jenny, su antiguo amor, es incapaz de cumplir con sus expectativas y llevar su relación al plano sexual).[4] (Sería fácil proponer aquí la lectura freudiana básica: el búfalo blanco es el padre primordial que no ha muerto aún y que bloquea así la potencia sexual del héroe; el bramido desesperado del búfalo se parece al del *shofar* de la religión judía; en este sentido, la escena que el héroe trata de escenificar sería la de un parricidio.) Hay, sin embargo, otro elemento crucial aquí, y es que la Cosa (el búfalo blanco) va asociada no solo a la impotencia sexual, sino también a la naturaleza destructiva del capitalismo norteamericano: cuando Hickock llega a la estación final del tren, ve una montaña de huesos blancos de miles de búfalos muertos (y tal como nos dice la historia, él fue en buena medida responsable de su aniquilación masiva); queda claro, pues, que el búfalo blanco es una especie de fantasma vengador de todos los búfalos muertos. (Hickock es presentado también como un asesino de indios; sus actos durante la película —su amistad con un guerrero indio que también sigue la pista del búfalo— suponen un ajuste de cuentas con su pasado asesino al servicio de la colonización norteamericana del Oeste…).

Desde nuestra perspectiva psicoanalítica, lo que más nos interesa es la asociación implícita de la Cosa con la diferencia sexual, precisamente por ser en sí misma *asexual*: ¿acaso no funciona la gigantesca roca volcánica de *Picnic en Hanging Rock*, de Peter Weir, como otra versión de la Cosa que venimos tratando, o más precisamente, como un territorio prohibido (una Zona, justamente) donde las costumbres ordinarias quedan de algún modo en suspenso, y donde se vuelven accesibles los secretos obscenos del goce sexual? *Picnic* se concentra en los extraños eventos que tuvieron lugar en el Appleyard College, una escuela para chicas de clase alta situada al norte de Melbourne, el 14 de febrero de 1900, día de San Valentín, cuando las chicas fueron de picnic a Hanging Rock, un monumento natural formado por antigua roca volcánica. (Aparece aquí ya el primer elemento de misterio, a saber, el rumor persistente según el cual la película está basada en hechos reales, a pesar de que no existe la menor base para esta idea: ¿cómo es posible que una convicción así haya persistido durante décadas, sin ningún

fundamento de hecho?) Antes de partir, la rubia y angelical Miranda le dice a su amiga huérfana Sarah que no se quedará mucho tiempo más en el colegio. Durante el picnic, cuatro de las chicas (Miranda, la rica heredera Irma, la racional Marion y la fea Edith) deciden ir a explorar las rocas. Edith se cansa pronto y no para de protestar, no quiere ir tan lejos como las demás; en cierto momento se asusta por algo y regresa entre gritos al lugar del picnic. Las otras tres chicas y la señorita McCraw, una de las profesoras, desaparecen en la Roca. Dos chicos que habían visto a las chicas cuando se acercaban a la Roca van a buscarlas. Mientras lo hacen, uno de los dos (el rico Michael) entra en delirio y se hace daño con una de las rocas. Había encontrado a Irma, sin embargo: Irma está todavía viva, pero no recuerda nada de lo que le ha ocurrido. La señora Appleyard, la alcohólica directora del colegio, decide que Sarah no asistirá más al colegio porque su tutor ha dejado de enviarle dinero. Tras comunicarle a Sarah que su único destino es volver al orfanato, la empuja desde el tejado del edificio (¿o es Sarah la que se suicida?). Algunos días más tarde, la señora Appleyard muere mientras trata de subir a Hanging Rock. Lo que vuelve interesante el enigma de Hanging Rock es la multiplicidad misma de interpretaciones que sugiere la historia. Primero, al nivel de la solución «literal» del misterio, hay cinco posibilidades:

- la explicación natural simple: las tres chicas y una de las maestras cayeron en una de la profundas grietas de la intrincada estructura de la roca, o bien murieron a causa de las arañas y las serpientes que abundan allí;
- la explicación criminal sexual: las chicas y la maestra fueron secuestradas, violadas y asesinadas en la Roca, ya sea por unos siniestros aborígenes que acechaban allí la llegada de algún visitante incauto, o por Michael y Albert, dos personajes masculinos que evidentemente encuentran atractivas a las chicas y más tarde salvan a una de ellas;
- la explicación sexual-patológica: la represión erótica de las chicas las llevó a un estallido histérico violento y autodestructivo;
- la explicación sobrenatural basada en la religión primitiva: el espíritu de la montaña ha abducido a los intrusos, seleccionando solo a aquellos que

le son más afines (por esa razón rechaza a la cuarta chica, la más gorda, que es ajena a sus misterios sensuales);

• la explicación de la abducción alienígena: las chicas entraron en una Zona diferente del espacio-tiempo. (Digamos también que Joan Lindsay, la autora de la novela en la que se basa la película, parece mostrar preferencia por una combinación de estas dos últimas explicaciones en el capítulo 18 de la novela, titulado «El secreto de Hanging Rock», y que no fue publicado hasta 1987, después de su muerte.)

Además de estas, hay al menos dos explicaciones «metafóricas»: la historia se basa en la oposición entre la atmósfera disciplinaria victoriana del internado, identificada con su edificio pulcro y viejo, y la exuberancia incontrolada de la Vida, identificada con la salvaje protuberancia de la Roca. La rígida atmósfera de la escuela está cargada de un erotismo apenas disimulado (la atracción lésbica semirreprimida de unas alumnas hacia otras, de las alumnas hacia las profesoras y de las profesoras hacia las alumnas…). En contraste con esta rigidez y esta represión típicamente «victorianas», la Roca representa la fuerza incontrolada de la vida en toda su profusión de formas, a menudo repulsivas (primeros planos de reptiles y serpientes, asociados al pecado original, que se arrastran alrededor de las chicas dormidas, por no hablar de la exuberante y salvaje vegetación y de las bandadas de pájaros).[5] Apenas puede ser más obvia la interpretación del relato de la desaparición como una variación del viejo tema del estallido que rompe finalmente con la represión victoriana: la frígida señorita McCraw, la profesora de matemáticas, describe el nacimiento de la Roca como un proceso por el que la lava fundida es «empujada desde abajo […] expulsada en un estado altamente viscoso», lo que parece más una descripción del lento y reprimido despertar de las hormonas de las chicas pubescentes que del fenómeno natural del surgimiento de una protuberancia volcánica de las profundidades de la Tierra; la Roca representa, pues, a todas luces la pasión vital finalmente liberada, que sale a la superficie tras verse largo tiempo sepultada por las costumbres sociales… También se podría dar un giro anticolonialista a la historia: el acto malvado de la abducción por parte de la Roca representa la resistencia a la colonización

inglesa (aunque, por supuesto, una idea tan sexualizada de la venganza de la Roca dice más del contenido fantasmático que los colonizadores han proyectado sobre el Otro colonizado que de este Otro en sí mismo…). De acuerdo con esta lectura, la Roca remite a los «afectos apasionados» elementales que se toman su venganza y minan la rutina y la disciplina de la escuela: al final incluso la señora Appleyard, la autoritaria directora, pierde el control de sí misma, sube a la montaña y se suicida saltando desde un risco…

Aunque la película no resuelva el enigma, sí aporta numerosas pistas que apuntan en todas estas direcciones (la extraña nube roja que se ve cuando las chicas desaparecen apunta al espíritu de la montaña como el agente de la abducción; la detención de todos los relojes a las doce del día del picnic, la amnesia total de las supervivientes, y la propia herida en la frente son signos convencionales de abducción alienígena y transposición a otra Zona Temporal). Sin embargo, la atmósfera general es la de un Destino prefijado (lo que sucedió es algo que en cierto modo debía suceder, no una serie de accidentes, y es como si Miranda, la chica angelical que dirige el grupo hacia la montaña, tuviera un presentimiento de este Destino), identificado con un erotismo no fálico, no heterosexual: a pesar de la evidente erotización de la Roca y de su atracción fatal (Irma, la única superviviente, va vestida como es debido cuando la encuentran, pero cuando la desvisten para ponerla a dormir, significativamente, resulta que no lleva el corsé, el símbolo de la represión victoriana; la señorita McCraw, la frígida profesora de matemáticas que también desaparece en la Roca, fue vista por última vez caminando hacia la Roca, ajena a todo cuanto le rodeaba, como si estuviera extrañamente poseída por ella, y sin su falda, es decir, solo con las bragas…), la historia subraya que las chicas no fueron violadas (el doctor que examina a la superviviente Irma asegura a todo el mundo que su himen está «intacto»). Más que la experiencia sexual fálica estándar, la Roca representa la experiencia primordial de la Libido, de la Vida en su fuerza incontrolada, tal vez lo que Lacan tenía en mente cuando hablaba de la *jouissance féminine*. (Ahí reside la diferencia entre este relato y *Pasaje a la India*, donde también queda un enigma sexual sin resolver ocurrido en la caverna de una roca gigantesca: *Pasaje a la India* propone

una descripción mucho más compleja de los puntos ciegos del colonialismo, pero en este caso se trata de una heroína frustrada sexualmente que busca de forma nada ambigua la experiencia heterosexual estándar.)

Es crucial observar también que la única relación sexual que presenciamos en la película tiene lugar entre los dos habitantes menos refinados y por lo tanto menos reprimidos de la escuela, los criados Tom y Minnie, que son del todo indiferentes al influjo de la Roca. La explicación estándar sería, pues, que la sensualidad excesiva, opresiva y fatal de la Roca afecta solo a aquellos que están dominados por la represión victoriana… Pero ¿no podríamos invertir también la explicación (la represión impide una satisfacción sexual saludable y por lo tanto alimenta una sexualización perversa, brumosa y decadentemente espiritualizada) y proponer que la heterosexualidad en sí misma se basa en la «represión» de otros «afectos apasionados» homoeróticos más primordiales, de modo que, paradójicamente, la «represión» victoriana de la heterosexualidad encuentra su apoyo en el retorno de actitudes mucho más radicalmente reprimidas (y lo hace posible a su vez)? Freud subrayó que la represión de impulsos heterosexuales solo es sostenible si toma su energía de la reactivación de impulsos prefálicos mucho más primitivos: paradójicamente, la represión en nombre de la cultura debe confiar a su vez en la regresión libidinal. Nos encontramos, pues, ante la versión más pura de la reflexividad libidinal: la represión de la sexualidad (fálica) resulta a su vez sexualizada, moviliza también formas de perversión prefálica. Viene a la cabeza la interpretación que propuso Elizabeth Cowie de la famosa frase final de Bette Davis a su amante en *La extraña pasajera*, para explicarle por qué debían renunciar a cualquier nuevo contacto sexual: «¿Por qué esforzarnos por alcanzar la luna cuando tenemos las estrellas?». ¿Por qué buscar la cópula heterosexual, cuando renunciando a ella puedo obtener los placeres mucho más intensos de los «afectos primordiales» lésbicos? Esta es la razón de que la pobre señorita McCraw, la menos sexualizada de todas las profesoras, ese modelo de frigidez (medido según estándares heterosexuales), sea la única que se une a las tres chicas y (en el capítulo 18) reaparezca como una misteriosa «Mujer-Payaso» obscenamente sexualizada. Y llevando esta línea de razonamiento hasta sus últimas consecuencias, ¿no deberíamos reinterpretar

también la figura de la directora? ¿No podría ser que, lejos de ser el polo opuesto de la Roca, la señora Appleyard SEA en cierto modo la Roca? ¿No podría ser que su suicidio final desde las alturas de la Roca, más que subrayar su derrota ante las pasiones primordiales de la Roca, apuntara hacia su identidad última?

En *Deep Impact* (1998) de Mimi Leder, la más reciente de la serie de películas sobre catástrofes cósmicas, la Cosa es una roca que todavía flota en el espacio: un cometa gigantesco que amenaza con chocar con la Tierra y extinguir cualquier forma de vida en el planeta en el lapso de dos años; al final de la película, la Tierra se salva gracias al suicidio heroico de un grupo de astronautas armados con bombas atómicas; solo un pequeño fragmento del cometa cae sobre el océano al este de Nueva York y provoca una ola colosal de cientos de metros de altura que anega toda la cosa noroeste de Estados Unidos, incluidas Nueva York y Washington. La Cosa-cometa también sirve para unir a una pareja, pero una pareja inesperada: la pareja incestuosa formada por una joven reportera de televisión (Tea Leoni), obviamente neurótica y sexualmente inactiva, con su promiscuo padre (Maximilian Schell), recién divorciado de su madre y que acaba de casarse con una joven de la misma edad que su hija. Queda claro, pues, que la película es en el fondo un drama sobre la relación protoincestuosa todavía irresuelta entre el padre y la hija: el cometa da cuerpo a la rabia autodestructiva de la hija, sin pareja y con una fijación obviamente traumática por el padre, y desconcertada además ante su nuevo matrimonio, incapaz de asumir el hecho de que la haya abandonado por su igual. El presidente (interpretado por Morgan Freeman, en una línea de corrección política) sirve como contrapunto ideal para el obsceno padre real, como figura paterna atenta (y sin esposa visible…): cuando anuncia la catástrofe inminente en una intervención televisada a todo el país, le otorga a la protagonista, de modo significativo, un lugar privilegiado en la conferencia de prensa, y le permite realizar las primeras preguntas. La asociación del cometa con el lado oscuro y obsceno de la autoridad paterna queda evidenciada por la forma en que la heroína se pone en contacto con el presidente: en el curso de su investigación, descubre un escándalo financiero inminente (un importante gasto gubernamental ilegal) vinculado

a «ELLE»; su primera idea, por supuesto, es que el presidente mismo está implicado en un escándalo sexual, es decir, que «Elle» se refiere a su amante; luego descubre la verdad: «E.L.E.» es el nombre en código de las medidas de emergencia que deberán tomarse siempre que la Tierra se vea amenazada por un accidente capaz de provocar la extinción total de la vida, y el gobierno destinaba fondos en secreto para la construcción de un inmenso refugio subterráneo donde al menos un millón de norteamericanos pudieran sobrevivir a la catástrofe. El cometa que se acerca es, pues, un sustituto metafórico de la infidelidad paterna, de la catástrofe libidinal de una hija que debe enfrentarse al hecho de que su obsceno padre ha escogido a otra joven antes que a ella. Toda la maquinaria de la catástrofe global se pone en marcha para que la joven esposa abandone al padre, y este regrese (no a su esposa, a la madre de la heroína, sino) a su hija: la película culmina con una escena en la que la heroína se reúne con su padre mientras este espera solo la inminente llegada de la ola en su lujosa casa de la costa. El padre pasea solo por la costa cuando llega ella, ambos hacen las paces y se abrazan, y esperan la ola en silencio; cuando esta se acerca y comienza a proyectar su larga sombra sobre la pareja, ella se aprieta más contra el padre y dice suavemente entre sollozos «¡Papá!», como si buscara protección entre sus brazos, reconstruyendo así la escena infantil de la niña pequeña protegida por el abrazo amoroso del padre, y un segundo más tarde ambos son barridos por la ola gigantesca. No deberíamos dejarnos engañar por la indefensión y la vulnerabilidad de la heroína en esta escena: ella es el espíritu maligno que ha estado moviendo los hilos de la narración desde el principio, dentro de la maquinaria libidinal subyacente a la película, y la escena donde encuentra la muerte en el abrazo protector del padre es la realización de su deseo último…[6] Nos encontramos aquí en el extremo opuesto de *El planeta prohibido*: en ambos casos hay una relación incestuosa padre-hija, pero mientras que en *El planeta prohibido* el monstruo destructor realiza el deseo de muerte incestuoso del PADRE, en *Deep Impact* materializa el deseo de muerte incestuoso de la HIJA. La escena de la ola gigante que barre a padre e hija abrazados debe interpretarse en el contexto del motivo clásico hollywoodiense (que Fred Zinneman hizo famoso en *De aquí a la eternidad*) de la pareja que hace el amor en la playa,

mecida por las olas (Burt Lancaster y Deborah Kerr): en este caso, la pareja es auténticamente incestuosa y letal, no una pareja convencional, de modo que la ola es una ola asesina gigante, no la modesta caricia de las pequeñas olas de una playa…[7]

Más allá de todo esto, me gustaría centrarme en una versión específica de esta Cosa: la Cosa como el Espacio (la Zona sagrada/ prohibida) donde desaparece la escisión entre lo Simbólico y lo Real; donde, por decirlo de algún modo, nuestros deseos se materializan directamente (o bien, para expresarlo en los precisos términos del idealismo trascendental de Kant, la Zona donde nuestra intuición se vuelve directamente productiva: un estado de cosas que, según Kant, corresponde en exclusiva a la infinita Razón de Dios).

Esta idea de la Cosa como la Máquina-Ello, como mecanismo capaz de materializar directamente nuestras fantasías ocultas, posee una larga tradición, aunque no siempre muy respetable. En el cine, todo comenzó con *El planeta prohibido* (1956), de Fred Wilcox, que trasladaba a un planeta distante el esquema básico de *La tempestad* de Shakespeare: un padre vive solo con su hija (que nunca ha conocido a otro hombre) en una isla, pero su paz se ve quebrada por la intrusión de una expedición. En el caso de *El planeta prohibido*, un científico loco-genial (Walter Pidgeon) vive solo con su hija (Anne Francis), cuando la armonía de sus vidas se ve rota por la llegada de un grupo de viajeros espaciales. Pronto comienzan a producirse extraños ataques de un monstruo invisible, y al final de la película se revela que este monstruo no es sino la materialización de los impulsos destructivos del padre hacia los intrusos que vienen a alterar su paz incestuosa. (Retroactivamente, cabe interpretar, pues, la propia tempestad de la obra de Shakespeare como la materialización de la furia del superego paterno…). La Máquina-Ello que genera al monstruo destructivo, sin que el padre lo sepa, es un mecanismo gigantesco oculto bajo la superficie de este distante planeta, el misterioso legado de alguna civilización pasada que logró desarrollar una máquina capaz de materializar directamente los pensamientos de una persona, y que terminó por destruirse a sí misma de este modo… En este caso, la Máquina-Ello está firmemente asentada en un contexto libidinal freudiano: los monstruos que genera son una realización

de los impulsos destructivos incestuosos primordiales del padre hacia los otros hombres, que amenazan la simbiosis con su hija.

Podría decirse que la variación definitiva del tema de la Máquina-Ello es *Solaris*, una película de Andrei Tarkovski basada en una novela de Stanislaw Lem, y en la que la Cosa aparece también asociada a los entresijos de la relación sexual. *Solaris* cuenta la historia de Kelvin, un psicólogo que trabaja para una agencia espacial y que es enviado a una nave medio abandonada sobre Solaris, un planeta descubierto hace poco tiempo donde han venido ocurriendo extraños sucesos (los científicos se vuelven locos, tienen alucinaciones y se matan unos a otros). Solaris es un planeta con una superficie oceánica fluida que se mueve sin cesar, y que a veces imita formas reconocibles, no solo elaboradas estructuras geométricas, sino también cuerpos infantiles gigantescos o bien edificios humanos; todos los intentos de comunicarse con el planeta han fracasado, y sin embargo los científicos sostienen la hipótesis de que Solaris es un cerebro gigante que de algún modo es capaz de leer nuestras mentes. Poco después de su llegada, Kelvin encuentra junto a su cama a su esposa Harey, que se había suicidado en la Tierra años antes, después de que él la abandonara. Kelvin no encuentra el modo de separarse de Harey, todos los intentos de deshacerse de ella fracasan miserablemente (llega incluso a enviarla al espacio en un cohete, pero vuelve a materializarse al día siguiente); un análisis de sus tejidos demuestra que no está compuesta de átomos como los de los seres humanos normales: pasado un cierto micronivel, no hay nada, solo vacío. Finalmente Kelvin comprende que Harey es una materialización de sus propias fantasías traumáticas más profundas. Esto explica el enigma de las extrañas lagunas en la memoria de Harey: naturalmente, no sabe todo lo que se supone que debe saber una persona real, pues ella no es tal persona, sino una simple materialización de SU imagen fantasmal de ella, en toda su inconsistencia. El problema es que, precisamente porque Harey no tiene ninguna identidad sustancial propia, adquiere el estatus de lo Real que nunca deja de insistir y regresar: igual que el fuego en las películas de Lynch, ella siempre «camina junto al héroe», no se aparta de él, nunca le dejará ir. Harey, este frágil espectro, una pura apariencia, *no puede ser eliminada*: no está «ni viva ni muerta», sino condenada a un eterno retorno

en el espacio que separa las dos muertes. ¿No nos encontramos, pues, de vuelta en la típica idea antifeminista weiningeriana de la mujer como un síntoma del hombre, como una materialización de su culpa, de su caída en el pecado, que solo puede liberarle a él (y a ella misma) a través del suicidio? *Solaris* recurre, pues, a las reglas de la ciencia ficción para intervenir en la realidad, para presentar como un hecho material la idea de que la mujer no es más que una materialización de una fantasía masculina: la trágica situación de Harey es que sabe que carece de toda identidad sustancial, que no es Nada en sí misma, puesto que solo existe en el sueño de Otro, en la medida en que las fantasías de Otro giran alrededor de ella; una situación que le impone el suicidio como acto ético último. Cuando se da cuenta del sufrimiento que le causa a Kelvin con su presencia permanente, Harey termina por aniquilarse a sí misma tomando un material químico que ha de hacer imposible su recomposición. (El mayor horror de la película es la escena en la que esta Harey espectral vuelve a despertarse después de su primer intento frustrado de suicidio: tras ingerir oxígeno líquido, se encuentra tumbada en el suelo, completamente congelada; luego, de repente, comienza a moverse, con unas sacudidas en las que se combina la belleza erótica con el horror abyecto, en medio de un dolor insoportable: ¿puede haber algo más trágico que la escena de una autoeliminación fallida, cuando nos vemos reducidos al obsceno limo que sigue presente contra su voluntad?) Al final de la novela, encontramos a Kelvin solo en la nave espacial, contemplando la misteriosa superficie del océano de Solaris…

En su interpretación de la dialéctica hegeliana del Amo y el Esclavo, Judith Butler se centra en el contrato implícito que existe entre los dos: «El imperativo del esclavo se formula del siguiente modo: tú eres mi cuerpo por mí, pero no me hagas saber que el cuerpo que tú eres es mi cuerpo».[8] La negación del Amo es doble: primero, el Amo niega su propio cuerpo, se pone como un deseo sin cuerpo y obliga al esclavo a actuar como si fuera su cuerpo; segundo, el esclavo debe negar a su vez que actúe meramente como cuerpo del Amo y hacerlo como si fuera un agente autónomo, como si su trabajo corporal para el amo no le viniera impuesto, sino que fuera una actividad autónoma…[9] Esta estructura de doble negación (y que como tal no puede sino autoeliminarse) sirve también para describir la matriz

patriarcal de la relación entre el hombre y la mujer: en un primer movimiento, se pone a la mujer como una mera proyección/reflejo del hombre, como una sombra insustancial de este, como una imitación histérica que no puede alcanzar nunca la estatura moral de una subjetividad plenamente constituida e idéntica a sí misma; sin embargo, en un segundo movimiento es preciso negarle a su vez a la mujer este estatus de mera reflexión y concederle una falsa autonomía, como si su forma de actuar dentro de la lógica del patriarcado tuviera su origen en su propia lógica autónoma (las mujeres son sumisas, comprensivas, sacrificadas «por naturaleza»…). La paradoja que no debemos perder de vista aquí es que el esclavo (el servidor) es tanto más servidor cuanto más tiende a tomar (confundir) su posición por la de un agente autónomo; y lo mismo vale para la mujer: la forma última de la servidumbre es tomarse (confundirse) por un agente autónomo cuando actúa de un modo sumiso-comprensivo «femenino». Por esta razón, la denigración ontológica weiningeriana de la mujer como un mero «síntoma» del hombre —como la encarnación de una fantasía masculina, como imitación histérica de la verdadera subjetividad masculina— resulta mucho más subversiva cuando es plenamente admitida y asumida, que la falsa aserción de la autonomía femenina. Tal vez la posición feminista última consista en proclamar abiertamente: «No existo por mí misma, no soy más que la encarnación de la fantasía del Otro…». [10]

Lo que tenemos en *Solaris* son, pues, los DOS suicidios de Harey: el primero (en su anterior existencia «real» en la Tierra, como esposa de Kelvin), y luego el segundo suicidio, el acto heroico de autoeliminación de su propia existencia espectral. Si el primer acto de suicidio no fue más que una forma de escapar a la carga de la vida, el segundo es un acto propiamente ético. En otras palabras, la primera Harey, antes de suicidarse en la Tierra, era un «ser humano normal» y la segunda es un Sujeto en el sentido más radical del término, precisamente en la medida en que se ve privada de los últimos vestigios de su identidad sustancial (tal como dice en la película: «No, no soy yo… No soy yo… No soy Harey. […] Dime… dime… ¿Te resulto repulsiva por ser lo que soy?»). La diferencia entre la Harey que se le aparece a Kelvin y la «monstruosa Afrodita» que se le

aparece a Gibarian, uno de los colegas de Kelvin en la nave espacial (en la novela, no en la película: en esta última Tarkovski la sustituyó por una niña rubia e inocente), es que la aparición de Gibarian no procede de un recuerdo «real», sino de una pura fantasía: «Una negra inmensa se me acercaba con un suave contoneo. Capté un destello blanco de sus ojos y oí el suave susurro de sus pies desnudos. No llevaba más que una camisa amarilla de cáñamo trenzado; sus enormes pechos se balanceaban libremente y su brazos negros eran tan fuertes como unos muslos».[11] Incapaz de soportar la confrontación son su aparición materna primordial, Gibarian muere de vergüenza.

¿Y no es acaso el planeta alrededor del cual gira la historia (compuesto por una misteriosa materia que parece capaz de pensar, es decir, que es en cierto modo la materialización misma del Pensamiento) un nuevo ejemplo de la Cosa lacaniana como «Gelatina Obscena»,[12] como lo Real traumático, como el punto en el cual desaparece la distancia simbólica y deja de haber necesidad de discurso ni de signos, puesto que el pensamiento pasa a intervenir directamente en lo Real? Este Cerebro gigante, esta Cosa-Otro implica una especie de cortocircuito psicótico: al materializar directamente las fantasías más profundas en las que se apoya nuestro deseo, provoca un cortocircuito en la dialéctica de la pregunta y la respuesta, de la demanda y la satisfacción, pues nos ofrece —o más bien nos impone— la respuesta antes de que lleguemos a plantear la pregunta. Solaris es una máquina que genera/materializa en la realidad el suplemento/pareja objetual último que yo nunca podré aceptar en la realidad, por más que toda mi vida psíquica gire alrededor de él.

Jacques-Alain Miller[13] establece una distinción entre la mujer que asume su propia inexistencia, su carencia constitutiva («castración»), es decir, el vacío de subjetividad que lleva en su corazón mismo, y lo que llama la *femme à postiche*, la mujer postiza, puro simulacro. Esta *femme à postiche* no es lo que diría el sentido común conservador (una mujer que reniega de su encanto natural y abandona su vocación de criar hijos, servir a su marido, cuidar del hogar, etcétera, y se entrega a la extravagancia en la ropa y el maquillaje, a una promiscuidad decadente, a su propia carrera, etcétera), sino lo que vendría a ser su inversión exacta: la mujer que se

refugia del vacío que hay en el corazón mismo de su subjetividad, del «no tenerlo» que marca todo su ser, en la engañosa certidumbre de «tenerlo» (de ser el soporte estable de la vida familiar, de criar a los niños como su auténtica posesión, etcétera): esta mujer da la impresión (y saca de ello una falsa satisfacción) de tener un soporte firme, de llevar una vida autosuficiente y satisfactoria en el circuito de la vida cotidiana (su hombre tiene que ir de aquí para allá sin parar, mientras que ella lleva una vida tranquila y sirve como roca protectora o como refugio seguro al que su hombre siempre puede volver…). (Naturalmente, la forma más elemental de «tenerlo» para una mujer es tener un hijo, razón por la cual para Lacan hay un antagonismo fundamental entre la Mujer y la Madre: en contraste con la mujer que «n'existe pas», la madre ciertamente *sí* existe.) Lo interesante aquí es que, en contra de lo que habría esperado el sentido común, es justamente la mujer la que «lo tiene», la *femme à postiche* autosatisfecha que niega su carencia, la que no solo no supone ninguna amenaza para la identidad patriarcal masculina, sino que sirve incluso como su soporte y escudo protector, mientras que la mujer que exhibe su carencia («castración»), la que despliega un conjunto de simulacros histéricos para cubrir un Vacío, es la que supone la amenaza más seria para la identidad masculina. En otras palabras, la paradoja es que cuanto más se denigra a la mujer, cuanto más se la reduce a un conjunto inconsistente e insustancial de simulacros alrededor de un Vacío, tanto más amenaza la firme identidad sustancial masculina (toda la obra de Otto Weininger se centra en esta paradoja); por otro lado, cuanto más sea la mujer una Sustancia firme, autosuficiente, tanto más sirve de apoyo para la identidad masculina.

Esta oposición, un elemento clave en el universo de Tarkovski, encuentra su expresión más explícita en *Nostalgia*, cuyo héroe, un escritor ruso que recorre el norte de Italia en busca de los manuscritos de un compositor ruso del siglo XIX que vivió allí, se encuentra escindido entre Eugenia, la mujer histérica, un «ser carente» que trata desesperadamente de seducirle para obtener satisfacción sexual, y su recuerdo de la figura maternal de la esposa rusa que ha dejado detrás. El universo de Tarkovski está muy centrado en lo masculino, y se orienta hacia la oposición mujer/madre: la mujer provocativa, sexualmente activa (cuya atracción

viene marcada por una serie de señales codificadas, como el pelo largo y suelto de Eugenia) es finalmente rechazada como una criatura histérica e inauténtica, en contraposición a la figura materna, siempre con el pelo bien cuidado y recogido. Para Tarkovski, tan pronto como una mujer asume el rol de ser sexualmente deseable, sacrifica lo más precioso que hay en ella, la esencia espiritual de su ser, y queda de este modo devaluada, pasa a tener una existencia estéril: el universo de Tarkovski se halla permeado por un desdén apenas disimulado hacia la mujer provocativa; frente a esta figura, dada a las incertidumbres histéricas, prefiere la presencia estable y reconfortante de la madre. Este desdén resulta claramente reconocible en la actitud del héroe (y del director) hacia el largo e histérico estallido de recriminaciones que le dirige Eugenia antes de abandonarle.

Es en este trasfondo donde debemos buscar la explicación de la recurrencia de los planos largos y estáticos en Tarkovski (o de planos que solo permiten un lento movimiento lateral o de rotación); dichos planos pueden funcionar de dos modos opuestos, ambos bien representados en *Nostalgia*: o bien se basan en una relación armoniosa con su contenido, y apuntan hacia una pretendida Reconciliación espiritual que no se encuentra en la Elevación respecto a la fuerza gravitatoria de la Tierra sino en una rendición total a su inercia (como sucede en el plano más largo de toda su obra, el paso extremadamente lento del héroe ruso por la piscina vacía y agrietada con una vela encendida, la absurda prueba que el muerto Domenico le exige cumplir como paso previo para su salvación: de modo significativo, cuando al final, tras un primer intento fallido, el héroe alcanza el otro extremo de la piscina, se derrumba muerto, plenamente satisfecho y reconciliado), o bien, de modo incluso más interesante, se basan en un contraste entre la forma y el contenido, como en el largo plano del estallido histérico de Eugenia, una combinación de gestos sexualmente provocativos y observaciones despectivas. En este plano es como si Eugenia protestara no solo contra la cansada indiferencia del héroe, sino en cierto modo también contra la tranquila indiferencia del largo plano mismo que no se deja inquietar por su estallido; Tarkovski se halla aquí en el extremo opuesto de Cassavetes, en cuyas películas los estallidos histéricos (femeninos) son filmados cámara en mano y desde una proximidad

excesiva, como si la cámara misma se sintiera atraída hacia el dinámico estallido histérico, con el resultado de que los rostros furiosos resultan extrañamente deformados y se pierde la estabilidad del punto de vista… Sin embargo, *Solaris* complementa este planteamiento masculino convencional (aunque no reconocido) con otro elemento clave: esta estructura de la mujer como síntoma del hombre resulta operativa solo en la medida en que el hombre se enfrenta a su Otra Cosa, a una máquina opaca y descentrada que «lee» sus sueños más profundos y se los devuelve en forma de síntoma, como si se tratara de su propio mensaje traducido a su forma verdadera, que el sujeto no está preparado para reconocer. Pero es aquí donde deberíamos rechazar la lectura jungiana de *Solaris*: la idea no se agota en que Solaris sea una simple proyección, una materialización de los impulsos negados del sujeto (masculino); mucho más importante es que, para que pueda producirse esta «proyección», la Otra Cosa impenetrable debe estar ya previamente allí: el verdadero enigma es la presencia misma de la Cosa. El problema, sin embargo, es que el propio Tarkovski opta explícitamente por la lectura jungiana, de acuerdo con la cual el viaje exterior es una mera exteriorización y/o proyección del viaje iniciático interno a las profundidades de la propia psique. Tarkovski dijo en una entrevista, a propósito de *Solaris*: «Es posible, en efecto, que la misión de Kelvin en Solaris no tenga más que un objetivo: mostrar que el amor hacia otro es indispensable para toda forma de vida. Un hombre sin amor deja de ser un hombre. El objetivo de toda la "solarística" es mostrar que la humanidad debe ser amor».[14] En claro contraste con esta idea, la novela de Lem se centra en la presencia externa inerte del planeta Solaris, de esa «Cosa que piensa» (por usar la expresión de Kant, que encaja perfectamente aquí): la idea de la novela es precisamente que Solaris sigue siendo un Otro impenetrable incapaz de comunicarse con nosotros; ciertamente nos devuelve nuestras propias fantasías negadas, pero el *Que vuoi*? detrás de este acto permanece enteramente impenetrable (¿por qué lo hace?, ¿se trata de una respuesta puramente mecánica?, ¿pretende jugar a juegos demoníacos con nosotros?, ¿pretende ayudarnos —u obligarnos— a enfrentarnos con nuestra verdad negada?). En este sentido, sería interesante incluir a Tarkovski dentro de la serie de reelaboraciones comerciales de

novelas que han servido como base para una película: Tarkovski hace exactamente lo mismo que el más bajo productor de Hollywood, reinscribir el encuentro enigmático con lo Otro en el marco de producción de la pareja…

En ningún punto resulta más perceptible esta distancia entre la novela y la película que en sus finales respectivos: al final de la novela, vemos a Kelvin solo en la nave espacial, mirando hacia la superficie misteriosa del océano de Solaris, mientras que la película termina con la fantasía tarkovskiana arquetípica de combinar en el mismo plano la Otredad hacia la que el héroe se ve lanzado (la caótica superficie de Solaris) y el objeto de su nostalgia, la propia *dacha* (la casa de campo rusa) a la que desea regresar, una casa cuyos contornos se hallan rodeados por el maleable limo de la superficie de Solaris (en la Otredad radical, descubrimos el objeto perdido de nuestra nostalgia más íntima). La secuencia está filmada de un modo ambiguo: poco antes de esta visión, uno de los colegas supervivientes de la estación espacial le dice a Chris (el héroe) que tal vez le haya llegado el momento de volver a casa. Tras un par de planos tarkovskianos de hierba verde en medio del agua, vemos a Chris en su *dacha* reconciliado con su padre; entonces la cámara retrocede, asciende y gradualmente se hace evidente que con toda probabilidad lo que acabamos de ver no es un auténtico regreso a casa, sino otra visión manufacturada por Solaris: la *dacha* y la hierba a su alrededor aparecen como una isla solitaria en medio de la caótica superficie de Solaris, otra visión materializada de su propia producción…

Encontramos la misma puesta en escena fantasmática al final de *Nostalgia*: en medio del campo italiano, es decir, en medio del espacio por donde vaga el héroe sin rumbo, separado de sus raíces, aparece un elemento totalmente fuera de lugar, una *dacha* rusa rodeada por las ruinas de una catedral, un elemento que solo puede haber salido de los sueños del héroe; también en este caso la escena comienza con un primer plano del héroe tumbado frente a su *dacha*, de modo que, por un momento, podría parecer que ha regresado efectivamente a casa; la cámara comienza entonces a retroceder para mostrar el entorno propiamente fantasmático de la *dacha* en medio del campo italiano. Dado que la escena va después de que el héroe

realice con éxito el acto compulsivo-sacrificial de cruzar la piscina con la vela encendida, tras lo cual se desploma muerto —o así se nos hace creer—, resulta tentador considerar que el último plano de *Nostalgia* no corresponde solo a un sueño del héroe, sino a una escena siniestra que se sitúa después de su muerte y que, por lo tanto, la simboliza: el momento de la combinación imposible del campo italiano por el que vaga el héroe sin rumbo y del objeto de sus anhelos en el momento de su muerte. (Esta síntesis imposible que se produce después de la muerte se hallaba anunciada ya en la secuencia de un sueño previo, en el que Eugenia aparece solidariamente abrazada a la figura maternal de la esposa rusa del héroe.) Lo que tenemos aquí es un fenómeno, una escena, una experiencia soñada, que sin embargo no puede ser subjetivada, es decir, una especie de fenómeno no subjetivable, un sueño que ya no es el sueño de nadie, un sueño que solo puede surgir después de que el sujeto deje de ser… Esta fantasía final es, pues, una condensación artificial de dos perspectivas opuestas e incompatibles, parecida en cierto modo a la típica prueba del oftalmólogo que nos hace mirar con un ojo hacia una jaula, con el otro hacia un loro, y si nuestros dos ojos están bien coordinados, al abrirlos ambos a la vez deberíamos ver al loro en la jaula (hace poco no logré pasar la prueba, y le sugerí a la enfermera que tal vez habría tenido más éxito si la motivación hubiese sido mayor, es decir, si en lugar del loro y la jaula, las dos imágenes hubieran sido, por ejemplo, un pene erecto y una vagina abierta, de modo que, al abrir los ojos, el pene apareciera en la vagina; la pobre mujer me echó de la consulta…). Todo hay que decirlo, mi modesta propuesta estaba justificada en la medida en que todas las coordinaciones fantasmáticas armoniosas —en las que un elemento encaja armoniosamente con otro— se basan en último término, según Lacan, en el modelo de la relación sexual exitosa, en la que el órgano viril masculino encaja en la abertura femenina «como una llave en el ojo de la cerradura».[15]

Tarkovski no solo introdujo esta escena final, sino también un nuevo comienzo: la novela se inicia con el viaje espacial de Kelvin a Solaris, mientras que la primera mitad de la película tiene lugar en un paisaje rural ruso con la *dacha* típicamente tarkovskiana, por el que Kelvin da un paseo, se empapa de lluvia y se sumerge en la húmeda Tierra… Tal como ya

hemos subrayado, en claro contraste con la resolución fantasmática de la película, la novela termina con un solitario Kelvin contemplando la superficie de Solaris, más consciente que nunca de haber encontrado allí una Otredad con la que ningún contacto es posible. El planeta Solaris debe concebirse, pues, en términos estrictamente kantianos, como la aparición imposible del Pensamiento (la Sustancia Pensante) como Cosa-en-sí, como objeto nouménico. En la Cosa-Solaris es crucial la coincidencia de la Otredad radical y la proximidad excesiva, absoluta: la Cosa-Solaris es mucho más «nosotros mismos», nuestro propio interior inaccesible, que nuestro Inconsciente, puesto que es una Otredad que al mismo tiempo «es» nosotros, que escenifica la esencia fantasmática «objetiva-subjetiva» de nuestro ser. La comunicación con la Cosa-Solaris fracasa, por tanto, no porque Solaris sea demasiado extraño a nosotros, el heraldo de un Intelecto que supera infinitamente nuestras limitadas capacidades, y que juega con nosotros a algún juego perverso cuyo sentido va más allá de nuestra comprensión, sino porque nos acerca demasiado a lo que debemos mantener a distancia en nosotros mismos, si hemos de conservar la consistencia de nuestro universo simbólico: en su Otredad misma, Solaris genera fenómenos espectrales que obedecen a nuestros deseos más íntimos e idiosincráticos, o, dicho de otro modo, si hay algún director de escena que mueve los hilos de lo que ocurre en la superficie de Solaris, somos nosotros mismos, «la Cosa que piensa» en nuestro interior. La lección fundamental aquí es la oposición, el antagonismo incluso, entre el gran Otro (el Orden simbólico) y el Otro *qua* Cosa. El gran Otro queda «oculto», es el orden virtual de las reglas simbólicas que proporcionan el marco en el que se da la comunicación, mientras que en la Cosa-Solaris, el gran Otro ya no se halla «oculto», ya no es puramente virtual; allí, lo Simbólico se convierte en lo Real, el lenguaje pasa a existir como una Cosa Real.

La otra obra maestra de Tarkovski en el campo de la ciencia ficción, *Stalker*, ofrece el contrapunto a esta Cosa «demasiado presente»: el vacío de una Zona prohibida. En una región desolada y anónima, un lugar conocido como la Zona fue visitado veinte años atrás por alguna entidad extraña y misteriosa (un meteorito, alienígenas…) que dejó a su paso algunos desperdicios. Se cree que la gente desaparece en la Zona, que se

encuentra por ello aislada y custodiada por guardias armados. Los merodeadores (*stalkers*) son buscadores de fortuna que, a cambio de un buen precio, se ofrecen para guiar a otras personas por la Zona hasta la misteriosa Habitación que tiene en el centro, donde se supone que se cumplen los deseos más íntimos de las personas. La película cuenta la historia de uno de estos merodeadores, un hombre corriente con una esposa y una hija tullida con la capacidad mágica de mover objetos a distancia; este hombre conduce a la Zona a dos intelectuales, un escritor y un científico. Cuando finalmente llegan a la Habitación, la falta de fe de estos últimos les impide formular sus deseos, mientras que el merodeador parece obtener respuesta a su deseo de que su hija mejore.

Igual que sucedía con *Solaris*, Tarkovski invierte el sentido de la novela en la que se basa, en este caso *Picnic junto al camino*, de los hermanos Strugatski: en esta las Zonas —pues hay seis— resultan ser los restos de un «picnic de carretera», es decir, de una breve estancia en nuestro planeta de unos visitantes alienígenas que se fueron poco tiempo después, por encontrarnos poco interesantes; los Merodeadores aparecen como figuras más aventureras, no tanto como individuos entregados a una atormentada búsqueda espiritual, sino como hábiles carroñeros dedicados a organizar expediciones de saqueo, parecidas a las que organizaban los árabes a las pirámides —otra Zona— para occidentales ricos; ¿y no son también las pirámides, al menos según la literatura científica popular, los vestigios de una inteligencia alienígena? Así pues, la Zona no es un mero espacio mental fantasmático donde cada cual encuentra (o proyecta) la verdad sobre sí mismo, sino más bien (igual que Solaris en la novela de Lem) la *presencia material*, lo Real de una Otredad absoluta e incompatible respecto a las reglas y las leyes de nuestro universo. (Por este motivo, cuando el héroe se encuentra, al final de la novela, ante la «Esfera Dorada» —nombre que tiene en la novela la Habitación de la película donde se realizan los deseos —, sí experimenta una especie de conversión espiritual, aunque en este caso se trata de una experiencia mucho más próxima a lo que Lacan llamaba «destitución subjetiva», un descubrimiento repentino de la completa falta de sentido de nuestros vínculos sociales, la disolución de la relación que mantenemos con la realidad misma: de pronto, las demás personas quedan

desrealizadas, pasamos a experimentar la realidad como una confusa mezcla de formas y sonidos, y perdemos la capacidad de formular nuestro deseo…) Tanto en *Stalker* como en *Solaris,* la «mistificación idealista» de Tarkovski consiste en evitar la confrontación con esta Otredad radical de la Cosa sin sentido, para reducir/traducir el encuentro con la Cosa a un «viaje interior» hacia la propia Verdad.

El título de la novela se refiere, pues, a la incompatibilidad entre nuestro universo y el universo alienígena: los extraños objetos hallados en la Zona que tanto fascinan a los humanos son con toda probabilidad simples desechos, la basura que los alienígenas dejaron atrás después de su breve estancia en nuestro planeta, comparable a la basura que dejaría un grupo de humanos después de hacer un picnic en un bosque próximo a la carretera… Por eso el típico paisaje tarkovskiano (desechos humanos en proceso de ser reclamados por la naturaleza) es en la novela *lo que caracteriza a la Zona misma desde la perspectiva (imposible) de los visitantes alienígenas*: lo que para nosotros es un Milagro, un encuentro con un universo asombroso más allá de nuestra comprensión, no es más que basura para los alienígenas… ¿No podríamos sacar tal vez la conclusión brechtiana de que el típico paisaje tarkovskiano (el medio humano en proceso de deterioro e invasión por la naturaleza) supone la visión de nuestro universo desde el punto de vista imaginario de un alienígena? El picnic descrito aquí se halla, pues, en el extremo opuesto al caso de Hanging Rock: no somos nosotros quienes nos aventuramos a hacer un picnic dominical en la Zona, es la Zona misma la que surge como resultado del picnic de los alienígenas…

Para un ciudadano de la extinta Unión Soviética, la idea de una Zona prohibida despierta (al menos) cinco asociaciones: la Zona es 1) el Gulag, es decir, un territorio-prisión aislado; 2) un territorio contaminado o convertido de otro modo en inhabitable por alguna catástrofe tecnológica (bioquímica, nuclear…), como la de Chernobyl; 3) las zonas exclusivas donde vive la *nomenklatura*; 4) un territorio extranjero de acceso prohibido (como la zona amurallada del Berlín Occidental en medio de la RDA), y 5) una zona en la que ha impactado un meteorito (como Tunguska, en Siberia). Mi idea, claro está, es subrayar que la pregunta «¿Cuál es el verdadero significado de la Zona?» nos desvía y nos distrae de la verdadera cuestión,

y es que el rasgo primario de aquello que se encuentra más allá del Límite es la indeterminación misma, un vacío que puede llenarse con diversos contenidos positivos.

Stalker ejemplifica a la perfección la paradoja propia del Límite que separa nuestra realidad cotidiana del espacio fantasmal. En *Stalker*, este espacio fantasmático es la «zona» misteriosa, el territorio prohibido donde ocurre lo imposible, donde se realizan los deseos secretos, donde pueden encontrarse aparatos tecnológicos todavía por inventar en nuestra realidad cotidiana, etcétera. Solo los criminales y los aventureros están dispuestos a asumir el riesgo de entrar en este territorio de Otredad fantasmática. Una lectura materialista de Tarkovski debería insistir en el papel constitutivo del Límite mismo: la Zona misteriosa es en realidad idéntica a nuestra realidad corriente; lo que le confiere su aura de misterio es el Límite mismo, es decir, el hecho de que la Zona sea designada como inaccesible, como prohibida. (Nada tiene de extraño, pues, que cuando los héroes entran finalmente en la Habitación misteriosa se den cuenta de que no tiene nada de especial o de extraordinario: el merodeador les suplica que no se lo cuenten a los que viven fuera de la Zona, para que no pierdan sus ilusiones…) En pocas palabras, la mistificación oscurantista consiste aquí en el acto de invertir el verdadero orden de la causalidad: la Zona no está prohibida porque posea ciertas propiedades «excesivas» para nuestro sentido cotidiano de la realidad, sino que exhibe estas propiedades precisamente porque está prohibida. Lo primero es el acto formal de excluir una parte de lo real de nuestra realidad cotidiana y proclamarlo Zona prohibida.[16] O bien, para citar al propio Tarkovski: «A menudo me preguntan qué representa la Zona. Solo hay una respuesta posible: la Zona no existe. El propio Stalker ha inventado la Zona. La ha creado para llevar allí a algunas personas realmente infelices y transmitirles alguna idea de esperanza. La habitación de los deseos es igualmente una creación de Stalker, otra provocación dirigida contra el mundo material. Esta provocación, forjada en la mente de Stalker, corresponde a un acto de fe».[17] Hegel insistía siempre en que el reino suprasensible más allá del velo de las apariencias no contiene nada, solo aquello que el propio sujeto pone cuando proyecta allí su mirada…

¿En qué consiste, entonces, la oposición entre la Zona (en *Stalker*) y el planeta Solaris? Naturalmente, la oposición es fácil de especificar en términos lacanianos: se trata de la oposición entre dos excesos, el exceso de la Cosa sobre la red simbólica (la Cosa para la que no hay lugar en esta red, que escapa a su comprensión), y el exceso del Espacio (vacío) respecto a la Cosa, respecto a los elementos que lo llenan (la Zona es un puro vacío estructural constituido/definido por una Barrera simbólica: más allá de esa barrera, en la Zona no hay nada y/o exactamente las mismas cosas que hay fuera de la Zona). Esta oposición es correlativa a la oposición entre el impulso y el deseo: Solaris es la Cosa, la libido ciega encarnada, mientras que la Zona es el vacío que sostiene el deseo. La oposición explica también la diferente relación que mantienen la Zona y Solaris con la economía libidinal del sujeto: en medio de la Zona está la «cámara de los deseos», el lugar donde se cumplen los deseos del sujeto, si logra llegar hasta él, mientras que lo que la Cosa-Solaris devuelve a los sujetos que se acercan a ella no es su deseo sino el núcleo traumático de su fantasía, el síntoma que manifiesta su relación con la *jouissance* y al que se resisten en sus vidas cotidianas.

El impedimento que encontramos en *Stalker* es, pues, el opuesto al que encontrábamos en *Solaris*: el impedimento tiene que ver ahora con la imposibilidad (para nosotros, hombres modernos corruptos, autoconscientes, infieles) de alcanzar un estado de fe pura, de deseo propiamente dicho (la Habitación en medio de la Zona debe permanecer vacía, pues cuando entras en ella no eres capaz de formular su deseo). En contraste, el problema en *Solaris* es la satisfacción excesiva: tus deseos se realizan/materializan antes incluso de que pienses en ellos. En *Stalker*, nunca alcanzas el nivel del deseo/fe puro e inocente, mientras que en *Solaris*, tus sueños/fantasías se realizan por adelantado de acuerdo con la estructura psicótica de la respuesta que precede a la pregunta. Por eso *Stalker* se centra en el problema de la fe/creencia: la Habitación hace realidad en efecto los deseos, pero solo para aquellos que creen de una forma inmediata y directa, lo cual explica que cuando los tres aventureros llegan finalmente al umbral de la habitación tengan miedo de entrar en ella, pues no están seguros de cuáles son sus verdaderos deseos/aspiraciones

(como dice uno de ellos, el problema con la Habitación es que no cumple lo que tu mismo crees que deseas, sino tu auténtico deseo, del que tal vez no eras consciente). En este sentido, *Stalker* apunta hacia el problema básico de las dos últimas películas de Tarkovski, *Nostalgia* y *Sacrificio*: el problema de cómo, a través de qué prueba o de qué sacrificio, se puede alcanzar hoy la inocencia de la fe pura. El héroe de *Sacrificio*, Alexander, vive junto a su numerosa familia en una remota casa de campo sueca (otra versión de la misma *dacha* rusa que obsesiona a todos los héroes de Tarkovski). La celebración de su cumpleaños se ve interrumpida por la terrible noticia del comienzo de una guerra nuclear entre superpotencias, según parece indicar el paso de cazas volando a poca altura. En su desesperación, Alexander dirige una plegaria a Dios, y le ofrece todo cuanto tiene algún valor para él a cambio de que la guerra no haya tenido lugar. La guerra se «deshace» y al final de la película, en un gesto sacrificial, Alexander quema su amada casa y es llevado a un asilo para locos…

Este tema del acto puro y absurdo que devuelve el significado a nuestra vida terrenal se halla en el centro de las dos últimas películas de Tarkovski, ambas filmadas en el extranjero; el acto es realizado en ambas ocasiones por el mismo actor (Erland Josephson), que se quema públicamente, en el papel del viejo loco Domenico, en *Nostalgia*, y quema su casa, su posesión más preciada, que es «para él más que él mismo», en el papel del héroe de *Sacrificio*.[18] Hay que reconocerle a este acto de sacrificio absurdo todo el peso del acto compulsivo obsesivo-neurótico: si yo hago ESTO (el acto de sacrificio), LA Catástrofe (en *Sacrificio*, literalmente el fin del mundo en una guerra atómica) no ocurrirá o será como si no hubiera ocurrido (el conocido acto compulsivo de «Si no hago esto —saltar dos veces sobre esa piedra, cruzar las manos de este modo, etcétera—, algo malo ocurrirá»). (La naturaleza infantil de esta compulsión al sacrificio es explícita en *Nostalgia*, donde el héroe, siguiendo el requerimiento del muerto Domenico, cruza la piscina medio vacía con la vela encendida para salvar al mundo…) Tal como nos ha enseñado el psicoanálisis, esta X catastrófica cuyo estallido tememos no es sino la *jouissance* misma.

Tarkovski es bien consciente de que para que un sacrificio cumpla su objetivo y sea eficaz debe ser en cierto modo «absurdo», un acto

«irracional» de entrega inútil o ritual (como cruzar la piscina vacía con una vela encendida, o quemar la propia casa): la idea es que solo un acto que no consista más que en el propio «hacerlo» espontáneamente, un acto no respaldado por ninguna consideración racional, puede restaurar la fe inmediata que nos liberará y curará de la enfermedad espiritual moderna. El sujeto tarkovskiano ofrece aquí literalmente su propia castración (la renuncia a la razón y a la dominación, la reducción voluntaria a la «idiotez» infantil, la sumisión a un ritual absurdo) como instrumento para salvar al gran Otro: es como si solo mediante la realización de un acto totalmente absurdo e «irracional» pudiera el sujeto salvar el Significado más profundo y global del universo como tal.

Resulta tentador incluso formular la lógica tarkovskiana del sacrificio absurdo en términos de una inversión heideggeriana: el Significado último del sacrificio es el sacrificio del Significado mismo. La idea crucial aquí es que el objeto sacrificado (quemado) al final de *Sacrificio* es el objeto por antonomasia del espacio fantasmático tarkovskiano, la *dacha* de madera que simboliza la seguridad y la autenticidad rural originaria del Hogar: ya solo por esto *Sacrificio* resulta muy adecuada como última película de Tarkovski.[19] ¿Debemos concluir, pues, que Tarkovski termina por «atravesar su fantasía», por renunciar al elemento central cuya aparición mágica en medio de tierras extrañas (la superficie del planeta, Italia) al final de *Solaris* y de *Nostalgia* constituía la fórmula misma de la unidad fantasmática final? No, porque esta renuncia se pone al servicio del gran Otro, como el acto redentor destinado a restaurar el Significado espiritual de la Vida.

Lo que eleva a Tarkovski por encima de un oscurantismo religioso barato es el hecho de que priva a este acto sacrificial de cualquier «grandeza» patética y solemne, y lo presenta como un acto torpe, ridículo (en *Nostalgia*, Domenico tiene dificultades para encender el fuego que va a matarle, y la gente que pasa no hace caso de su cuerpo en llamas; *Sacrificio* termina con un ballet cómico de enfermeros corriendo tras el héroe para llevarle al asilo, en una escena filmada como si fuera el juego infantil del escondite). Sería demasiado simple interpretar este aspecto ridículo y torpe del sacrificio como una indicación de la imagen que debe dar ante la gente

corriente, inmersa en sus asuntos e incapaz de apreciar la trágica grandeza del acto. Tarkovski sigue más bien aquí una larga tradición rusa que encuentra su mejor ejemplo en el «idiota» de Dostoievski de la novela del mismo título: es típico de Tarkovski, cuyas películas están por lo demás enteramente desprovistas de humor, reservar la sátira y la burla precisamente para las escenas que describen el acto sagrado del sacrificio supremo (ya la famosa escena de la crucifixión en *Andrei Rubliov* está filmada de este modo: trasladada al campo invernal ruso, interpretada por malos actores con los ojos inundados de lágrimas y un *pathos* ridículo).[20] ¿Indica esto por tanto, una vez más, para decirlo en términos althusserianos, que la textura cinematográfica de Tarkovski socava en cierto modo su propio proyecto ideológico explícito, o por lo menos introduce una distancia respecto a él, saca a la luz su imposibilidad inherente y la necesidad de su fracaso?

En una escena de *Nostalgia* encontramos una referencia a Pascal: Eugenia ve un día en la iglesia una procesión de sencillas campesinas en honor a la Madonna del Parto (dirigen a la santa una súplica para que las convierta en madres, es decir, su plegaria tiene que ver con la fertilidad de su matrimonio). Cuando la perpleja Eugenia, que admite ser incapaz de comprender el atractivo de la maternidad, pregunta al sacerdote que también está observando la procesión cómo puede convertirse alguien en creyente, este responde «Deberías comenzar por arrodillarte», en una clara referencia a la famosa sentencia de Pascal «Arrodíllate y este acto te convertirá en un hombre débil» (es decir, te quitará tu falso orgullo intelectual). (Es interesante observar que Eugenia lo intenta, pero se detiene a medio camino: es incapaz de realizar siquiera el acto externo de arrodillarse.) Llegamos así al dilema del héroe tarkovskiano: ¿puede todavía el intelectual de hoy (cuyo caso paradigmático es Gortchakov, el héroe de *Nostalgia*), separado de toda certeza espiritual ingenua por la escisión de la nostalgia, por una opresiva desesperación existencial, puede este hombre volver a la inmersión religiosa inmediata, recuperar su certeza? En otras palabras, ¿acaso no lleva la necesidad de una Fe incondicional, de su poder redentor, a un resultado típicamente moderno, al acto de Fe formal decisionista indiferente a su contenido particular, es decir, a una especie de

contrapunto religioso del decisionismo político schmitteano, según el cual el hecho DE QUE creamos precede al QUÉ creemos? O, peor aún, ¿no lleva finalmente esta lógica de la fe incondicional a paradojas como la explotación del amor por el famoso reverendo Moon? Como es bien sabido, el reverendo Moon escoge arbitrariamente las parejas que han de casarse entre los miembros solteros de su secta: el reverendo legitima su decisión apelando a una intuición privilegiada en el funcionamiento del Orden Cósmico, que le permite identificar a la pareja que estaba predestinada en el eterno Orden de las Cosas, y simplemente informa por carta a cada miembro de su secta sobre cuál es la persona desconocida con la que debe casarse (por lo general de otra parte del globo: los eslovenos se casan con coreanas, los americanos con indias, etcétera). El verdadero milagro, por supuesto, es que algo así pueda funcionar: parece que la decisión contingente de una autoridad exterior puede producir una pareja unida por el vínculo pasional más íntimo, si existe una confianza y una fe incondicionales. ¿Cómo es eso posible? Porque el amor es «ciego», contingente, porque no se basa en ninguna propiedad observable clara, y por ello el insondable *je ne sais quoi* que decide quién va a ser el objeto de mi amor también puede externalizarse por completo en la decisión de una autoridad insondable.

Así pues, ¿qué tiene de falso el sacrificio tarkovskiano? Es importante no olvidar aquí que el sentido último del psicoanálisis no es, según Lacan, capacitar al sujeto para asumir el sacrificio necesario («aceptar la castración simbólica», renunciar a vínculos narcisistas inmaduros, etcétera), sino para resistir a la terrible atracción del sacrificio: una atracción que, por supuesto, no es sino la del superego. El sacrificio es en último término el acto por medio del cual pretendemos compensar la culpa que nos impone el requerimiento imposible del superego (los «oscuros dioses» evocados por Lacan son otro nombre para el superego). Sobre este trasfondo puede verse con más precisión qué hay de falso y tendencioso en las dos últimas películas de Tarkovski centradas en el sacrificio: la compulsión que sienten los héroes tarkovskianos tardíos de realizar un acto sacrificial absurdo es el ejemplo más puro de la influencia del superego, por más que Tarkovski hubiera rechazado enfáticamente una designación así. La prueba última de

este hecho reside en el propio carácter «irracional» y, absurdo del acto: el superego es un requerimiento para disfrutar, y, tal como lo expresa Lacan en la primera conferencia de *Encore*, la *jouissance* es en último término aquello que no sirve para nada.[21]

4
David Lynch, o el arte del ridículo sublime

A Lenin le gustaba decir que muchas veces las mejores indicaciones sobre las propias debilidades se obtienen de las percepciones de enemigos inteligentes. Así pues, como el presente artículo pretende realizar una lectura lacaniana de *Carretera perdida*, de David Lynch, podría ser útil comenzar con una referencia a la «posteoría», una tendencia reciente de corte cognitivista en los estudios cinematográficos que basa su identidad en un rechazo sistemático de los estudios cinematográficos lacanianos. En el libro que sirve más o menos de manifiesto para la posteoría, y que cabe considerar razonablemente como su mejor texto, Richard Maltby examina la famosa escena que abre el último cuarto de la película *Casablanca*:[1] Ilsa Lund (Ingrid Bergman) va a la habitación de Rick Blaine (Humphrey Bogart) para tratar de obtener los salvoconductos que les permitirán a ella y a su marido, el líder de la Resistencia Victor Laszlo, huir de Casablanca a Portugal y luego a Norteamérica. Cuando Rick se niega a dárselas, ella saca una pistola y amenaza con dispararle. Rick le responde: «Vamos, dispara, me harás un favor». Ella se derrumba y comienza a contarle entre lágrimas la historia de por qué le abandonó en París. Para cuando ella le dice «Si supieras cuánto te amaba entonces, cuánto te sigo amando aún», la pareja está abrazada en un primer plano. La película pasa entonces a un plano de tres segundos y medio de la torre del aeropuerto por la noche, con su reflector dando vueltas, y luego vuelve a pasar a un plano del exterior de la ventana de la habitación de Rick, donde le vemos a él de pie, mirando hacia fuera y fumando un cigarrillo. Rick se gira hacia el interior de la habitación y dice: «¿Y entonces?». Ella retoma su relato…

La primera cuestión que se plantea aquí, naturalmente, es: ¿qué ha pasado *en medio*, durante el plano de tres segundos y medio del aeropuerto? ¿LO HAN HECHO o no? Maltby tiene razón al subrayar que, en este punto, la película no es simplemente ambigua, sino que genera más bien dos

significados muy claros, aunque mutuamente excluyentes: lo hicieron, y no lo hicieron; en otras palabras, la película da una señal nada ambigua de que lo hicieron, y al mismo tiempo da una señal nada ambigua de que no pueden haberlo hecho. Por un lado, toda una serie de elementos codificados indican que sí lo han hecho, es decir, que el plano de tres segundos y medio representa un período más largo de tiempo (la fusión de la pareja en un abrazo apasionado apunta habitualmente hacia la realización del acto después del *fade-out*; el cigarrillo de después es también la señal estándar de la relajación posterior al acto; incluso la vulgar connotación fálica de la torre); por otro lado, otra serie de elementos paralelos indican que NO lo han hecho, es decir, que el plano de tres segundos y medio del aeropuerto corresponde al tiempo diegético real (la cama del fondo no está revuelta, parece que continúa la misma conversación, etcétera). Incluso cuando, en la conversación final entre Rick y Laszlo en el aeropuerto, se refieren directamente a los eventos de esa noche, sus palabras pueden interpretarse en ambos sentidos:

RICK: ¿dijiste que sabías lo mío con Ilsa?
VICTOR: Sí.
RICK: No sabías que estuvo en mi habitación anoche cuando tu estabas… Ella vino a buscar los salvoconductos. ¿NO es verdad, Ilsa?
ILSA: Sí.
RICK: Lo intentó todo para conseguirlos y nada funcionó. Hizo todo cuanto pudo para convencerme de que todavía estaba enamorada de mí. Eso fue hace mucho tiempo; por ti hizo como si no fuera así y yo dejé que lo fingiera.
VICTOR: Comprendo.

La solución de Maltby es insistir en que esta escena es una muestra perfecta de cómo *Casablanca* «está deliberadamente construida para ofrecer fuentes de satisfacción distintas y alternativas a dos personas sentadas una junto a otra en el cine», es decir, «que podía funcionar igual para audiencias “inocentes” y “sofisticadas”».[2] Al nivel de la línea narrativa superficial, el espectador puede interpretarla según los códigos morales más estrictos, pero la película ofrece al mismo tiempo las suficientes pistas «sofisticadas» para construir una línea narrativa alternativa, y sexualmente mucho más atrevida. Esta estrategia es más compleja de lo que podría parecer: es precisamente PORQUE sabes que estás

en cierto modo «cubierto» o «absuelto de impulsos de culpa»[3] por la línea oficial del relato que te permites fantasías sucias (sabes que estas fantasías no van «en serio», que no cuentan a ojos del gran Otro…). Así pues, solo tenemos una corrección que hacerle a Maltby, y es que no necesitamos a *dos* espectadores sentados uno junto al otro: nos basta y nos sobra con *un solo espectador*, en sí mismo escindido.

Para ponerlo en términos lacanianos: durante esos infames tres segundos y medio, Ilsa y Rick no lo hicieron para el gran Otro, en el orden de la aparición pública, pero sí lo hicieron para nuestra sucia imaginación fantasmática; estamos ante la estructura de la transgresión inherente en su versión más pura; dicho de otro modo, Hollywood necesita AMBOS niveles para funcionar. O para ponerlo en términos de la teoría del discurso de Oswald Ducrot, tenemos aquí la oposición entre la presuposición y la suposición: la tesis presupuesta es directamente suscrita por el gran Otro, nosotros no somos responsables de ella, mientras que la responsabilidad por la suposición de la otra tesis reposa enteramente en los hombros del lector (o el espectador); el autor del texto puede siempre protestar: «¡No es responsabilidad mía que los espectadores saquen esas sucias conclusiones de la textura de la película!». Y para trasladar todo esto a términos psicoanalíticos, esta oposición es, naturalmente, la oposición entre la Ley simbólica (el Yo-Ideal) y el superego obsceno: al nivel de la Ley simbólica pública no ocurre nada, el texto está limpio, mientras que, a otro nivel, bombardea al espectador con la exigencia del superego «¡Disfruta!», es decir, déjate llevar por tu sucia imaginación. Para ponerlo todavía en otros términos, encontramos aquí un claro ejemplo de la escisión fetichista, de la estructura de la renegación «je sais bien, mais quand meme…»: la conciencia misma de que no lo hicieron da rienda suelta a nuestras sucias imaginaciones (puedes recrearte en ellas porque estás absuelto de toda culpa, y lo estás porque para el gran Otro no hay duda de que NO lo hicieron…). Esta doble lectura no es un mero compromiso por parte de la Ley, en el sentido de que la Ley simbólica pudiera estar interesada únicamente en conservar las apariencias y dejara libertad para que cada cual se abandonara a sus sucias imaginaciones, en la medida en que eso no interfiriese en el dominio público, es decir, en la medida en que salvara las

apariencias: se trata de que la Ley misma necesita su suplemento obsceno, se apoya en él, y por ello mismo lo genera. Así que ¿de qué nos sirve el psicoanálisis aquí? ¿Dónde está lo inconsciente? ¿Acaso no son plenamente conscientes los espectadores de los productos de sus sucias imaginaciones? Podemos situar la necesidad del psicoanálisis en un punto muy concreto: lo que se nos escapa aquí no es ningún contenido secreto profundamente reprimido, sino el *carácter esencial de la apariencia misma*. Las apariencias SÍ importan: las fantasías sucias son múltiples, e importa mucho cuál de ellas va a quedar integrada en el dominio público de la Ley simbólica, del gran Otro.

Maltby tiene razón, pues, al subrayar que el infame Código de Producción del Hollywood de los años treinta y cuarenta no tenía una función únicamente negativa como código de censura, sino que era también una codificación y una regulación positiva (productiva, como habría dicho Foucault) responsable del exceso mismo cuya descripción directa debía impedir. Resulta indicativa la conversación que recoge Maltby entre Josef von Sternberg y Breen: cuando Sternberg dijo «En este punto, los dos actores principales tienen un breve interludio romántico», Breen le interrumpió: «Lo que usted quiere decir es que los dos se dan un revolcón. Que follan». Sternberg respondió indignado: «Señor Breen, me ofende usted». Breen: «Oh, por Dios, déjese de tonterías y plantee el tema abiertamente. Podemos ayudarle a construir un relato de adulterio, pero no si usted se empeña en llamar “interludio romántico” a lo que es en realidad un buen polvo. A ver, ¿qué es lo que hacen estos dos? ¿Se dan un beso y se van a casa?». «No —dijo Sternberg—, Follan». «Bien —saltó Breen—. Ahora entiendo su historia.» El director completó su esbozo, y Breen le dijo cómo podía arreglarlo para superar el código.[4] Lo cual significa que para poder funcionar adecuadamente, la prohibición misma debe partir de una clara conciencia de lo que realmente ocurrió en el nivel de la línea narrativa prohibida: el Código de Producción no se limitaba a prohibir ciertos contenidos, sino que más bien codificaba su articulación cifrada. Maltby también cita la famosa instrucción de Monroe Stahr a los guionistas de *El último magnate* de Scott Fitzgerald:

> Siempre, en todo momento que la veamos aparecer en pantalla, quiere acostarse con Ken Willard… Haga lo que haga, lo hace en vez de acostarse con Ken Willard. Si va por la calle va camino de acostarse con Ken Willard, si come algo es para tomar fuerzas para acostarse con Ken Willard. Pero en ningún momento debe dar la impresión de que estaría dispuesta siquiera a considerar la idea de acostarse con Ken Willard, a menos que estuvieran debidamente santificados. [5]

Podemos ver aquí cómo la prohibición fundamental, lejos de funcionar de un modo meramente negativo, es responsable de la sexualización excesiva de los actos más cotidianos: todo cuanto hace la infeliz heroína, desde andar por la calle hasta comer, queda transubstanciado en la expresión de su deseo de acostarse con su hombre. Podemos ver que el funcionamiento de esta prohibición fundamental es propiamente perverso, en la medida en que queda inevitablemente atrapado en una inversión reflexiva en virtud de la cual la defensa misma contra el contenido sexual prohibido genera una sexualización excesiva y omnipresente: el papel de la censura es mucho más ambiguo de lo que podría parecer. La objeción evidente ante esta idea sería decir que de este modo elevamos implícitamente el Código de Producción de Hayes hasta convertirlo en una máquina subversiva mucho más amenazadora para el sistema de dominación que la tolerancia explícita: ¿acaso no estamos diciendo que cuanto más severa sea la censura directa, tanto más subversivos serán los subproductos involuntariamente generados por ella? Para responder a este reproche es preciso subrayar una vez más que estos subproductos perversos involuntariamente producidos, lejos de suponer una amenaza eficaz contra el sistema de la dominación simbólica, constituyen su transgresión inherente, es decir, su soporte obsceno no reconocido.

Así pues, ¿qué ocurrió después de la disolución del Código de Producción de Hayes? El mejor ejemplo del modo en que funciona la transgresión inherente en la era poscódigo lo encontramos en dos películas recientes, *Los puentes de Madison* y *Mejor, imposible*. No hay que perder de vista que en *Los puentes de Madison* (en la versión fílmica de la novela) la aventura adúltera de Francesca supone en la práctica la salvación de tres matrimonios, el suyo (el recuerdo de cuatro días de pasión permite a Francesca sobrellevar el matrimonio con su aburrido marido) y los de sus dos hijos, que, hundidos por la lectura de la confesión de su madre, se

reconcilian con sus respectivas parejas. Según recientes comunicados de prensa, la película ha tenido un gran éxito en China, donde incluso los ideólogos oficiales la han elogiado por su afirmación de los valores familiares: Francesca se queda con su familia, prefiere sus deberes familiares a su pasión amorosa. Nuestra primera reacción, por supuesto, sería decir que los estúpidos y moralistas burócratas comunistas no han entendido nada: la película pretende ser trágica, Francesca pierde su oportunidad de realizarse verdaderamente en el amor, la relación con Kinkaid es lo único que realmente importa para ella… Sin embargo, a un nivel más profundo, los burócratas moralistas chinos tenían razón: la película ES una afirmación de los valores familiares, y la aventura TENÍA que terminar, el adulterio es solo una transgresión inherente que sostiene la familia…

En *Mejor, imposible*, las cosas se ponen aún más paradójicas: ¿cuál es la propuesta de la película sino permitirnos disfrutar de dos horas de incorrección política incontrolada porque sabemos que el personaje de Jack Nicholson tiene en el fondo un corazón de oro y al final resultará ser bueno, es decir, renunciará a sus salidas de tono? Volvemos a encontrar aquí la estructura de la transgresión inherente: hoy día, la transgresión ya no consiste en la irrupción de un motivo subversivo reprimido por la ideología patriarcal dominante (como la *femme fatale* del *film noir*), sino la inmersión gozosa en excesos racistas/ sexistas políticamente incorrectos prohibidos por el régimen liberal dominante: en pocas palabras, el aspecto reprimido es el «malo». En lo que viene a ser una inversión de la lógica de la *femme fatale*, cuya amenaza al patriarcado nos resultaba tolerable porque sabíamos que al final iba a pagar por ello, ahora nos permitimos disfrutar de los excesos políticamente incorrectos de Nicholson porque sabemos que al final será redimido. La estructura vuelve a ser, pues, la producción de una pareja: las salidas de tono políticamente incorrectas son el *objet a* de Nicholson, su goce excesivo, al que debe renunciar para poder entrar en una relación heterosexual estándar. En este sentido, la película cuenta la triste historia de la traición de la propia actitud ética (obsesiva): cuando Nicholson se «normaliza» y se convierte en un cálido ser humano, pierde lo que era su

actitud ética más propia y también lo que le daba su atractivo, es decir, obtenemos una pareja vulgar y aburrida.

Una vez admitido que nos encontramos ante la estructura de la «transgresión inherente», ¿qué posibilidad tenemos de romper con ella? La respuesta es que por medio de un ACTO: un acto es precisamente aquello que interfiere en el renegado *afecto apasionado* fantasmático, sacado a la luz por la transgresión inherente.[6] Jacques-Allain Miller[7] propuso como definición de lo que sería «una verdadera mujer» la realización de un cierto ACTO radical: el acto de quitarle (borrar, destruir incluso) al hombre, su pareja, aquello que «es para él más que él mismo», aquello que «lo significa todo para él» y a lo que se aferra más que a su propia vida, la preciosa *agalma* alrededor de la cual gira toda su vida. Naturalmente, el caso paradigmático de este acto dentro de la literatura es Medea, que mata a sus dos hijos pequeños, la posesión más preciada de su marido Jasón, cuando descubre que piensa abandonarla por una mujer más joven: solo a través de este terrible acto de destrucción de lo que más le importa a su marido actúa ella como *une vraie femme*, en palabras de Lacan. (El otro ejemplo que pone Lacan es el de la esposa de André Gide, que a la muerte de su marido quemó todas las cartas de amor que él le había enviado, a pesar de que eran para él su posesión más preciosa.)[8]

¿No sería posible interpretar en esta misma línea la figura de la *femme fatale* del nuevo *noir* de los años noventa, según el ejemplo marcado por Linda Fiorentino en *La última seducción*, de Dahl? En contraste con la *femme fatale noir* clásica de los años cuarenta, que es en todo momento una presencia elusiva y espectral, la nueva *femme fatale* se caracteriza por una agresividad sexual, verbal y física de carácter abierto y explícito, por la manipulación y objetualización directa de sí misma, por tener «mente de chulo y cuerpo de puta», o, según las palabras empleadas en el cartel publicitario de la película: «La mayoría de las personas tienen un lado oscuro… Ella no tenía ningún otro». Dos diálogos son significativos aquí: el clásico intercambio de *double entendres* sobre un «límite de velocidad» que pone fin al primer encuentro de Barbara Stanwyck y Fred McMurray en *Perdición*, de Billy Wilder, y el primer encuentro de Linda Fiorentino con su pareja en *La última seducción*, de John Dahl, en el que ella le baja

directamente la cremallera, mete la mano e inspecciona su mercancía (el pene) antes de aceptarle como amante («Nunca compro nada a ciegas»), para más tarde rechazar cualquier tipo de «contacto humano» con él.[9] ¿En qué sentido puede afectar esta «autoobjetivación», esta reducción de sí misma y de su compañero masculino a objetos que satisfacer y explotar, al estatus presuntamente «subversivo» de la *femme fatale* en relación con la paternal Ley del Discurso?

De acuerdo con la teoría cinematográfica feminista estándar, en el clásico *noir* la *femme fatale* es castigada al nivel de la línea narrativa explícita, es destruida por ser autoafirmativa y por cuestionar la dominación patriarcal masculina, por representar una amenaza para esta dominación: «El mito de la mujer fuerte, sexualmente agresiva, permite en primer lugar la expresión sensual de su peligroso poder y de sus temibles resultados, para luego destruirlo, y expresar así la preocupación reprimida que supone la amenaza femenina a la dominación masculina»;[10] la *femme fatale* «termina por perder incluso capacidad física de movimiento, capacidad para influir sobre el movimiento de la cámara, y a menudo es incluso real o simbólicamente encarcelada por la composición, a medida que se va afirmando y expresando visualmente el control sobre ella, […] a veces bajo la fórmula feliz de la protección de un amante».[11] Sin embargo, por más que la *femme fatale* resulte finalmente destruida o domesticada, su imagen sobrevive a su destrucción física como elemento que domina la escena: es aquí, en la traición y la subversión de la línea narrativa explícita por parte de la propia textura de la película, donde reside el carácter subversivo del cine *noir*. En contraste con el *noir* clásico, el neo-*noir* de los años ochenta y noventa, desde *Fuego en el cuerpo*, de Kasdan hasta, *La última seducción*, permite abiertamente el triunfo de la *femme fatale* al nivel de la narración explícita misma, permite que su compañero se vea reducido al papel de un capullo condenado a morir: ella le sobrevive y se queda con el dinero sobre el cuerpo muerto *de él*. La *femme fatale* no sobrevive ya como amenaza espectral que domina libidinalmente la escena, después incluso de su destrucción física y social: triunfa directamente en la propia realidad social. ¿Cómo afecta este cambio al aspecto subversivo de la figura de la *femme fatale*? ¿Acaso no supone una pérdida respecto a la fuerza muy superior

(uno está tentado incluso de decir: *sublime*) del triunfo espectral/fantasmático, al dejar de ser una amenaza espectral todopoderosa, indestructible en su misma destrucción física, para convertirse en una «puta» vulgar, fría y manipuladora, privada de toda aura? ¿No nos encontramos atrapados aquí, en otras palabras, en la dialéctica de la pérdida y la sublimación, donde la destrucción física es el precio que hay que pagar para alcanzar la omnipotencia espectral?

Tal vez lo que deberíamos hacer aquí es cambiar los términos del debate y señalar, antes que nada, que, lejos de representar una simple amenaza para la identidad patriarcal masculina, la clásica *femme fatale* funciona como la «transgresión inherente» del universo simbólico patriarcal, como la fantasía masoquista-paranoica *masculina* de la mujer explotadora y sexualmente insaciable que a un tiempo nos domina y disfruta en su sufrimiento, y nos obliga de este modo a tomarla violentamente y abusar de ella. (La fantasía de la mujer todopoderosa cuya atracción irresistible supone una amenaza no solo para la dominación masculina, sino para la identidad misma del sujeto masculino, es la «fantasía fundamental» contra la que se define y sobre la que se sostiene la identidad simbólica masculina.) La amenaza de la *femme fatale* se revela, pues, falsa: es más bien un soporte fantasmático de la dominación patriarcal, la figura del enemigo engendrada por el propio sistema patriarcal. En palabras de Judith Butler,[12] la *femme fatale* es el «afecto apasionado» renegado fundamental del sujeto masculino moderno, una formación fantasmal necesaria, pero no asumible abiertamente, de modo que solo puede ser evocada a condición de que, al nivel de la línea narrativa explícita (que representa la esfera sociosimbólica pública), sea castigada y el orden de la dominación masculina se vea reafirmado. O bien, para expresarlo en términos foucaultianos: del mismo modo que el discurso sobre la sexualidad, en su «represión» y regulación, crea el sexo como una entidad misteriosa e impenetrable que debe ser conquistada, el discurso erótico patriarcal crea la *femme fatale* como la amenaza inherente contra la cual debe reafirmarse la identidad masculina. Y el éxito del neo-*noir* consiste justamente en sacar a la luz esta fantasía subyacente: la nueva *femme fatale* que acepta plenamente el juego masculino de la manipulación

y que, por decirlo así, le gana en su propio juego, es mucho más efectiva como amenaza de la Ley paterna que la *femme fatale* espectral clásica.

Naturalmente, podría argumentarse que esta nueva *femme fatale* no es menos alucinatoria, que su forma directa de abordar al hombre no deja de ser la realización de una fantasía (masoquista) masculina; sin embargo, no debemos olvidar que la nueva *femme fatale* subvierte la fantasía masculina precisamente porque la realiza de un modo directo y brutal, porque la traslada a la «vida real». No se trata, pues, únicamente de una realización de la alucinación masculina: la nueva *femme fatale* es plenamente consciente de que los hombres alucinan con una actitud tan directa, y que darles directamente el contenido de sus alucinaciones es el modo más directo también de cuestionar su dominio… En otras palabras, lo que encontramos en la escena antes descrita de *La última seducción* es el contrapunto femenino exacto de la escena de *Corazón salvaje* en la que Willem Dafoe abusa verbalmente de Laura Dern, obligándola primero a decir «¡Fóllame!», y cuando finalmente lo hace (es decir, cuando excita finalmente su fantasía), trata su ofrecimiento como si hubiera sido un acto enteramente libre y lo rechaza educadamente («No, gracias, ahora tengo que irme, pero tal vez en otra ocasión…»): en ambas escenas, la brutal exteriorización y devolución explícita de la fantasía del sujeto tiene como resultado su completa humillación.[13] En resumen, Linda Fiorentino actúa como una auténtica sádica, no solo por la reducción de su pareja a un mero portador de objetos parciales capaces de proporcionar placer (con lo que despoja el acto sexual de su «calidez humana y emocional» y lo transforma en un frío ejercicio psicológico), sino también por la cruel manipulación de la fantasía (masculina) del otro que supone su escenificación directa, y la correlativa anulación de toda su eficacia como soporte del deseo.

¿Y no es acaso este acto de destruir el aura espectral de la *femme fatale* tradicional de forma totalmente intencionada y brutal otra versión del acto de *une vraie femme*? ¿Acaso no es la *femme fatale* misma este objeto que su pareja masculina valora «más a que sí mismo», el tesoro alrededor del cual gira toda su vida? Al destruir brutalmente el aura espectral de su «misterio femenino», actuando como un sujeto frío y manipulador únicamente interesado en el sexo, y reducir así a su compañero a un objeto parcial, a un

apéndice (portador) de su propio pene, ¿no destruye también violentamente eso que «es para él más que él mismo»? En resumen, el mensaje de Linda Fiorentino a su compañero-capullo sería: Ya sé que cuando me deseas lo que deseas realmente es mi imagen fantasmática, de modo que anularé tu deseo por la vía de gratificarlo directamente (de este modo me tendrás, pero despojada del trasfondo-soporte fantasmal que me convertía en objeto de fascinación). A diferencia de la *femme fatale* tradicional, que permanece como una entidad espectral fantástica precisamente por quedar siempre fuera del alcance de su pareja, por ser siempre poco más que una sombra, y especialmente por su (auto)destrucción final, Linda Fiorentino hace exactamente lo contrario: ella no se sacrifica/destruye a sí misma, sino solo a su imagen/soporte fantasmático. A diferencia de la *femme fatale* clásica que debe ser destruida en la realidad para que pueda sobrevivir y triunfar como entidad espectral fantasmática, Linda Fiorentino sobrevive en la realidad por la vía de sacrificar-destruir su soporte fantasmal… ¿O tal vez no?

El enigma de esta nueva *femme fatale* es que, por más que sea totalmente transparente (es decir, por más que asuma abiertamente el papel de puta controladora, de encarnación perfecta de lo que Baudrillard llamaba la «transparencia del Mal»), a diferencia de la *femme fatale* clásica, *su enigma persiste*. Nos encontramos aquí con una paradoja ya apuntada por Hegel: en ocasiones, una exposición y una transparencia totales, es decir, la conciencia plena de que no hay ningún contenido oculto, vuelven al sujeto aún más enigmático; en ocasiones, ser totalmente explícito es el modo más efectivo y astuto de engañar al otro. Es por esto que la *femme fatale* neo-*noir* sigue ejerciendo su irresistible poder de seducción sobre su infeliz compañero; su estrategia consiste en engañarle precisamente a base de decirle toda la verdad. Su compañero es incapaz de aceptarlo, se aferra desesperadamente a la convicción de que tras la superficie fría y manipuladora tiene que haber un corazón de oro que salvar, una persona con sentimientos cálidos y humanos, y que su actitud fría y manipuladora no es más que una estrategia defensiva. En la línea del famoso chiste judío de Freud («¿Por qué me dices que vas a Lemberg, si en efecto vas a Lemberg?»), el reproche implícito básico del compañero-capullo de la

nueva *femme fatale* podría formularse como: «¿Por qué actúas como si fueras una puta fría y manipuladora, si en realidad eres una puta fría y manipuladora?». Aquí reside la ambigüedad fundamental de Linda Fiorentino: su acto no termina de encajar en la descripción de un verdadero acto ético, por cuanto se sigue presentando como un ser perfectamente demoníaco, como un sujeto con una voluntad diabólica y una conciencia perfecta de sus actos. Linda Fiorentino subjetiviza totalmente lo que hace, es decir, su Voluntad está al nivel de la maldad de sus actos. En consecuencia, la fantasía no resulta del todo superada en el universo del neo-*noir*: la *femme fatale* sigue siendo una fantasía masculina, es decir, la fantasía de encontrar un Sujeto perfecto bajo la figura de una mujer absolutamente corrupta que sabe lo que hace y lo hace porque quiere.

El acto de Linda Fiorentino queda atrapado, pues, en la malla de la transgresión inherente: en último término, sigue el guión perverso de interpretar directamente la fantasía. Dicho de otro modo, la *femme fatale* neo-*noir* debe situarse en el contexto de la disolución del Código de Producción Hayes: lo que a finales de los años cuarenta solo se insinuaba, es tematizado ahora de forma explícita. En el neo-*noir*, los encuentros sexuales se vuelven explícitos hasta bordear en ocasiones el porno (en su versión *soft*, como en *Fuego en el cuerpo* de Kasdan), se plantean y escenifican directamente cuestiones como la homosexualidad, el incesto o el sadomasoquismo, y la regla de que los malos deben ser castigados al final es burlada y violada abiertamente, etcétera. En resumen, el neo-*noir* escenifica directamente el contenido fantasmático subyacente que aparecía de modo codificado e insinuado en el *noir* clásico. Resulta emblemático aquí el *pastiche* neo-*noir* de Oliver Stone *Giro al infierno*, en el que somos testigos de un incesto, del asesinato de la madre por parte de una hija que pretende seducir al padre, etcétera. Extrañamente, sin embargo, esta transgresión directa, esta escenificación explícita de las fantasías perversas subyacentes, parece quitarles todo su impacto subversivo: otra confirmación de la vieja tesis freudiana de que la perversión no es subversiva, es decir, que no hay nada realmente subversivo en la escenificación perversa de las fantasías renegadas por el sujeto.

Ambas versiones de la *femme fatale*, la versión *noir* clásica y la versión

posmoderna, resultan de este modo fallidas, ambas caen en una trampa ideológica; y nuestra tesis es que la vía de salida de esta trampa se encuentra en *Carretera perdida*, de David Lynch, una película que viene a ser como una especie de metacomentario de la oposición entre la *femme fatale noir* clásica y la posmoderna. Este logro de *Carretera perdida* se hace patente si lo comparamos con otra obra maestra anterior de Lynch, *Terciopelo azul*: en esta última pasábamos de una descripción hiperrealista de la idílica vida provinciana de Lumberton a su supuesto lado oscuro, un universo de pesadilla obsceno-ridículo de secuestros, sexo sadomasoquista, homosexualidad violenta, asesinato, etcétera. En *Carretera perdida*, al contrario, el universo *noir* de mujeres corruptas y padres obscenos, asesinatos y traiciones —el universo en el que entramos tras el misterioso cambio de identidad de Fred/Pete, el héroe masculino de la película— no se contrapone a la idílica vida provinciana, sino a la vida aséptica, gris y «alienada» de un matrimonio en un barrio residencial de una megalópolis. En lugar de la típica oposición entre la superficie idílica hiperrealista y su inversión de pesadilla, tenemos la oposición entre dos horrores: el horror fantasmático del universo *noir* de pesadilla, marcado por el sexo perverso, la traición y el asesinato, y la (tal vez mucho más inquietante) desesperación de nuestra aburrida y «alienada» vida cotidiana, marcada por la desconfianza y la impotencia (una oposición en cierto modo parecida a la que plantea Hitchcock en *Psicosis*, entre el primer tercio de la película, un retrato único de la monotonía de la vida de una secretaria de clase media-baja, con sus sueños rotos, etcétera, y su suplemento de pesadilla, el universo psicótico del motel Bates). Es como si se rompiera la unidad de nuestra experiencia de la realidad y de la fantasía que la sostiene, como si se descompusiera en sus dos componentes: por un lado, la aséptica monotonía «desublimada» de la realidad cotidiana; por otro lado, su soporte fantasmal, no en su versión sublime, sino escenificado de forma directa y brutal, en toda su obscena crueldad. Es como si Lynch nos dijera: la vida va de esto en realidad, cuando cruzas la barrera fantasmática que le da su falsa aura. La elección que se propone es entre lo malo y lo peor, entre la monotonía aséptica e impotente de la realidad social y la realidad fantasmal de la violencia autodestructiva.[14] Veamos un breve resumen del argumento.

A primera hora de la mañana, en una anónima megalópolis no muy distinta de Los Ángeles, el saxofonista Fred Madison oye una frase misteriosa y sin sentido por el interfono de su casa suburbana: «Dick Laurent está muerto»; cuando va a la entrada para ver quién ha dejado el mensaje, descubre al pie de la puerta una cinta de vídeo de su casa, filmada desde el exterior. A la mañana siguiente, aparece otra cinta de vídeo que contiene un paseo por su casa en el que aparece él mismo dormido junto a su esposa Renee, una mujer morena de gran belleza, aunque también fría y contenida. Los Madison llaman a la policía, que no encuentra ninguna explicación. Por la conversación descubrimos que Fred está celoso de su esposa, ya que sospecha que ella tiene relaciones con otros hombres las noches que él toca en el club de jazz. Por su intento fallido de hacer el amor descubrimos que Fred es casi impotente, y que no es capaz de satisfacer sexualmente a Renee. Ambos van más tarde a una fiesta en casa de Andy, un oscuro personaje; un Hombre Misterioso de aspecto lívido y cadavérico se acerca a Fred y le asegura que le ha conocido en su casa, donde también se encuentra en aquel preciso momento. Saca entonces un teléfono móvil para que Fred pueda llamar a su propia casa y hablar con el Hombre Misterioso, que atiende al teléfono desde allí, por más que al mismo tiempo se encuentra de pie junto a Fred en la fiesta. Tenemos aquí, pues, a un Hombre Misterioso, no un ET, llamando a casa (una escena mucho más inquietante que la de Spielberg…). La cinta siguiente muestra a Fred en el dormitorio junto al cuerpo sin vida y cubierto de sangre de Renee. Condenado por el asesinato de su esposa, Fred sufre extraños dolores de cabeza y en la cárcel se transforma en otra persona enteramente distinta, un joven mecánico llamado Pete Dayton.

Como Pete no es, a todas luces, la persona que cometió el asesinato, las autoridades le dejan en libertad y lo devuelven junto a sus padres. Pete retoma su vida, conoce a su novia y se pone a trabajar en su taller, cuyo cliente principal es el señor Eddy, también conocido como Dick Laurent, un oscuro gángster lleno de una exuberante energía vital. Pronto Pete se deja seducir por la amante de Eddy, una reencarnación rubia de Renee llamada Alice, y ambos se entregan a una aventura apasionada. Alice convence a Pete para ir a robar en casa de Andy, uno de los socios de Eddy y también el

hombre que la empujó al mundo de la prostitución y la pornografía. La casa de Andy resulta ser uno de los típicos lugares lyncheanos de Placer Malvado (como el Red Lodge de *Twin Peaks*): en la habitación principal, un vídeo proyecta continuamente en la pantalla la imagen de un afroamericano follando violentamente a Alice por detrás, mientras ella disfruta dolorosamente. Durante el robo, Andy muere y se convierte en uno de esos grotescos cuerpos inmóviles típicamente lyncheanos. Después, Fred lleva a Alice en coche hasta un hotel vacío, donde la pareja hace el amor por primera vez con verdadera pasión, tras lo cual ella susurra al oído de Fred «¡Nunca me tendrás!», y desaparece en la oscuridad en dirección a una casa de madera que a continuación explota entre furiosas llamas.[15] Aparece entonces en escena el señor Eddy (al que antes habíamos visto haciendo el amor con Alice en una habitación de hotel), entra en conflicto con Pete (de nuevo transformado en Fred) y es ejecutado por el Hombre Misterioso, recién aparecido también en medio del desierto. Fred regresa entonces a la ciudad, deja el mensaje de «Dick Laurent está muerto» en el interfono de su propia casa, y conduce de nuevo hasta el desierto, perseguido de cerca por la policía.

Naturalmente, esto no es más que una sinopsis aproximada y necesariamente fallida de lo que es una narración compleja con numerosos detalles cruciales y hechos que no tienen sentido en términos de la lógica de la vida real. Sin embargo, tal vez la principal trampa de la película en la que no debemos caer sea precisamente esta compleja trama sin sentido, esta sensación de vernos arrastrados hacia un delirio esquizofrénico de pesadilla sin reglas ni lógica, donde lo mejor que podemos hacer es abandonar todo intento de darle una interpretación consistente y dejarnos llevar por el torrente de escenas impactantes e incongruentes entre sí. Tal vez lo primero que debería despertarnos desconfianza es la tesis de tantos críticos según la cual *Carretera perdida* es una película delirante y excesivamente compleja en la que no cabe buscar ninguna línea argumental coherente, puesto que ha desaparecido la línea que separa la realidad de la alucinación desquiciada (la actitud de «¿A quién le importa el argumento? ¡Lo que importa son los efectos visuales y sonoros!»): en una primera aproximación, no puede haber ninguna duda de que se trata de un relato en toda regla (de un marido

impotente, etcétera), el cual, a partir de cierto punto (con la muerte de Renee) se convierte en una alucinación psicótica en la que el héroe reconstruye los parámetros del triángulo edípico que le permite recuperar la potencia: es significativo que Pete se convierte de nuevo en Fred, es decir, volvemos de nuevo a la realidad, justo en el momento en que, en el espacio de la alucinación psicótica, se reafirma la imposibilidad de la relación, es decir, cuando la rubia Patricia Arquette (Alice) le dice a su joven amante «*Nunca* me tendrás».

Tomemos como punto de partida los dos actos sexuales de *Carretera perdida*, el primero (silencioso, aséptico, frío, casi impotente, «alienado») entre Fred y Renee, y el segundo (apasionado hasta el exceso) entre Pete y Alice; es crucial que *ambos terminan en un fracaso para el hombre*: el primero de forma directa (Renee le da unos golpecitos humillantes en la espalda a Fred), mientras que el segundo termina con la deserción de Alice y su desaparición en la casa, después de susurrar en la oreja de Pete «¡Nunca me tendrás!». De forma significativa, es en este punto cuando Pete se convierte de nuevo en Fred, como para confirmar que la salida fantasmal era una falsa salida, que en todos los universos imaginables/posibles lo que nos espera es el fracaso. Este es el trasfondo desde el que debemos plantear el llamativo problema de la transformación de una persona en otra (de Fred en Pete, de Renee en Alice). Si queremos evitar caer en el oscurantismo New Age o sucumbir al tema de moda del Desorden Personal Múltiple, lo primero que debemos hacer es tomar nota de cómo se gesta esta transformación en la película. Es preciso oponer aquí dos nociones de doble:

• El motivo tradicional de las dos personas que, a pesar de tener el mismo aspecto, de ser cada uno la imagen especular del otro, no son la misma persona (solo una de las dos posee lo que Lacan llama el *objet a*, el misterioso *je ne sais quoi* que inexplicablemente lo cambia todo); en la literatura popular, la versión más famosa de este tema es *El hombre de la máscara de hierro* de Dumas: en la cúspide del edificio social, el rey (Luis XIV) tiene un hermano gemelo idéntico a él, razón por la cual le ha cubierto la cara con una máscara de hierro y le ha encarcelado de por vida; puesto

que el hermano encarcelado es el bueno, y el que se halla en el trono es el malo, los tres mosqueteros deberán cumplir con el siniestro guión de sustituir al mal hermano por el bueno en el trono, y encarcelar al malo…

• El motivo opuesto, y más claramente moderno, de las dos personas que tienen un aspecto enteramente distinto, y sin embargo son en realidad (dos versiones/encarnaciones de) una y la misma persona, puesto que los dos poseen el mismo inconcebible *objet a*.

En *Carretera perdida* encontramos las dos versiones, distribuidas según el eje de la diferencia sexual: las dos versiones del héroe masculino (Fred y Pete) tienen un aspecto distinto, pero son de algún modo la misma persona, mientras que las dos versiones de la mujer (Renee y Alice) están evidentemente interpretadas por la misma mujer, pero tienen dos personalidades diferentes (en contraste con *Ese oscuro objeto del deseo* de Buñuel, en la que dos actrices interpretan a la misma persona).[16] Y tal vez en esta oposición resida la clave de la película: primero, tenemos a la pareja «normal» del impotente Fred y Renee, su reservada y (quizá) infiel esposa, atractiva pero no fatal; después de que Fred la mate (o fantasee con matarla), nos vemos trasladados al triángulo edípico del universo *noir*: la reencarnación juvenil de Fred pasa a ser la pareja de Alice, la *femme fatale* sexualmente agresiva en la que se ha reencarnado Renee, más el añadido del obsceno padre-*jouissance* (Eddy) como obstáculo para el comercio sexual de la pareja. El estallido de violencia asesina sufre un desplazamiento correlativo: Fred asesina a la mujer (su esposa), mientras que Pete mata al señor Eddy, al tercero interpuesto. La relación de la primera pareja (Fred y Renee) está condenada por diferentes motivos (la impotencia y la debilidad de Fred frente a su esposa, que ambiguamente le obsesiona y le traumatiza), razón por la cual, en el criminal *passage a l'acte*, es a ella a quien tiene que matar, mientras que en la segunda pareja el obstáculo es externo, razón por la cual Fred mata al señor Eddy, y no a Alice. (De modo significativo, la única figura que no cambia en ambos universos es la del Hombre Misterioso.)[17] La clave aquí es que, en este desplazamiento de la realidad al universo *noir* fantaseado, cambia el estatus del obstáculo: si en la primera parte el obstáculo/fracaso es INHERENTE (la

relación sexual simplemente no funciona), en la segunda parte esta imposibilidad inherente es EXTERNALIZADA en un obstáculo positivo (Eddy) que impide su actualización desde fuera. ¿Y no es acaso este traslado de la imposibilidad inherente al obstáculo externo la definición misma de la fantasía, del objeto fantasmático en el que el obstáculo inherente adquiere existencia positiva, lo que a su vez implica que, cuando el obstáculo sea cancelado, la relación funcionará sin más problemas (igual que sucede en el desplazamiento antisemita del antagonismo social inherente a la figura del judío)?

Por lo tanto, Patricia Arquette tenía razón cuando, en un intento de clarificar la lógica de la relación entre sus dos papeles, propuso el siguiente marco interpretativo de lo que ocurre en la película: un hombre asesina a su esposa porque piensa que le es infiel. No puede asumir las consecuencias de sus acciones y sufre una especie de colapso en el que trata de imaginar una vida alternativa y mejor para él mismo, es decir, se imagina como un tipo más joven y viril, y conoce a una mujer que le busca en todo momento en lugar de evitarle, pero incluso esta vida imaginaria le sale mal: la desconfianza y la paranoia están tan enraizadas en él que incluso su fantasía se desmonta y termina por convertirse en una pesadilla.[18] Encontramos aquí la misma lógica que en la lectura que hizo Lacan del sueño freudiano «Padre, ¿no ves que me estoy quemando?», en el que el soñador se despierta cuando lo real del horror encontrado en el sueño (el reproche del hijo muerto) es más horrible que la propia realidad de la vigilia, de modo que el soñador se escapa a la realidad para escapar a lo real encontrado en el sueño.[19] Y la clave para el confuso cuarto de hora final de la película es esta disolución gradual de la fantasía: cuando el protagonista —todavía como el joven Pete— imagina a su «verdadera» esposa Renee haciendo el amor con Eddy en la misteriosa habitación 26 del hotel, o cuando, más tarde, se convierte de nuevo en Fred, seguimos estando en la fantasía. ¿Dónde comienza, pues, la fantasía, y dónde termina la realidad? La única solución consecuente es: la fantasía comienza inmediatamente después del asesinato, es decir, las escenas del tribunal y del corredor de la muerte son ya una fantasía. La película vuelve a la realidad con el otro asesinato,

cuando Fred mata a Eddy y luego huye por el autopista, perseguido por la policía.[20]

Sin embargo, una lectura psicoanalítica tan directa tiene también sus límites. Para expresarlo en términos estalinistas, deberíamos oponer entre sí ambas desviaciones, la derechista psicorreduccionista (lo que le ocurre a Pete no es más que la alucinación de Fred, del mismo modo que los dos criados perversos no son más que una alucinación del narrador en *Otra vuelta de tuerca* de Henry James) y la izquierdista antiteórica anarquista-oscurantista, según la cual deberíamos renunciar a todo esfuerzo interpretativo y sumergirnos en la riqueza y la ambigüedad de la textura visual y auditiva de la película: ambas son peores, tal como Stalin habría dicho… La lectura freudiana ingenua corre también el peligro de deslizarse hacia las aguas oscurantistas jungianas, y concebir a todas las personas como meras proyecciones/materializaciones de diferentes aspectos renegados de la personalidad de Fred (el Hombre Misterioso es su Voluntad maligna destructiva, etcétera). Es mucho más productivo subrayar que la circularidad misma de la narración en *Carretera perdida* corresponde a la circularidad del proceso psicoanalítico. Dicho de otro modo, un ingrediente crucial en el universo de Lynch es la resonancia de una frase, de una cadena significativa, como aquello Real que regresa una y otra vez, una especie de fórmula básica que suspende y corta el tiempo: en *Dune* es «El durmiente debe despertar»; en *Twin Peaks*, «Los búhos no son lo que parecen»; en *Terciopelo azul*, «Papá quiere follar», y en *Carretera perdida*, claro está, «Dick Laurent está muerto», la frase que corresponde a las primeras y últimas palabras que se dicen en la película, anunciando la muerte de la figura paterna obscena (el señor Eddy). Toda la narración de la película tiene lugar en un tiempo suspendido entre estos dos momentos. Al comienzo, Fred oye estas palabras en el interfono de su casa; al final, justo antes de huir, él mismo las pronuncia en el interfono; de este modo llegamos a un planteamiento circular, primero un mensaje que el héroe escucha pero que no entiende, luego el mismo mensaje pronunciado por el héroe. En resumen, toda la película se basa en la imposibilidad de que el héroe se encuentre *consigo mismo*, como en la típica escena del bucle temporal de las novelas de ciencia ficción, donde el héroe viaja hacia atrás

en el tiempo y se encuentra consigo mismo en un momento anterior… ¿Y no estamos ante una situación parecida a la del psicoanálisis, que empieza con un paciente acosado por un mensaje oscuro, indescifrable pero insistente —el síntoma—, el cual, por decirlo de algún modo, le bombardea desde fuera, mientras que al concluir el tratamiento el paciente está en condiciones de asumir este mensaje como propio, de pronunciarlo en primera persona del singular? El círculo temporal de *Carretera perdida* es, por lo tanto, el mismo círculo del tratamiento psicoanalítico, en el cual, tras un largo rodeo, regresamos al punto de partida desde otra perspectiva.[21]

En un examen más detallado, deberíamos centrarnos en las tres escenas más impactantes de la película: el estallido de ira del señor Eddy (Dick Laurent) contra otro conductor; la conversación telefónica de Fred con el Hombre Misterioso en la fiesta, y la escena en la que Alice se encuentra en casa de Andy ante una filmación pornográfica de ella misma siendo follada por detrás. Cada una de estas escenas define una de las tres personalidades con las que el héroe está relacionado: Dick Laurent como el superego paterno excesivo/obsceno, el Hombre Misterioso como el Conocimiento sincrónico fuera del espacio-tiempo, y Alice como la proyección fantaseada del goce excesivo.

En la primera escena, Eddy lleva a Pete a dar una vuelta en su lujoso Mercedes para que detecte qué le pasa al coche; cuando un tipo que conduce una vulgar limusina les adelanta de modo indebido, Eddy le saca de la carretera aprovechando la superior potencia del Mercedes, y luego le da una lección: ayudado por los dos gorilas que lleva de guardaespaldas, amenaza al aterrorizado conductor con una pistola y luego le deja marchar, después de advertirle a gritos que «aprenda las putas reglas». Es crucial no dejarse engañar por el carácter chocante-cómico de la escena: deberíamos asumir el riesgo de tomarnos la figura de Eddy completamente *en serio*, como alguien que trata por todos los medios de mantener un mínimo orden, es decir, de hacer cumplir algunas «putas reglas» elementales en un universo por lo demás desquiciado.[22] En esta misma línea, resulta tentador incluso rehabilitar la figura ridículamente obscena de Frank en *Terciopelo azul* como garante de las Reglas: figuras como Eddy (en *Carretera perdida*), Frank (en *Terciopelo azul*), Bobby Peru (en *Corazón*

salvaje), o incluso el barón Harkonnen (en *Dune*), representan una afirmación y un disfrute excesivos de la vida, están en cierto modo «más allá del bien y del mal», y sin embargo son al mismo tiempo los garantes del respeto más básico hacia la Ley sociosimbólica. En eso consiste su paradoja: no merecen la obediencia de una auténtica autoridad paterna; son físicamente hiperactivos, frenéticos, exagerados, y en este sentido inherentemente *ridículos*. En las películas de Lynch, el garante de la ley se presenta, pues, como un agente hiperactivo y ridículo, entregado al goce de la vida.

Todo esto nos lleva a la cuestión más general de qué debemos tomarnos en serio y qué debemos tomarnos irónicamente en el universo de Lynch. Es ya un lugar común para la crítica decir que los representantes lyncheanos del Mal, estas figuras paternas ridículamente airadas cuyos violentos estallidos de furia no pueden menos que dar la imagen de una impotencia ridícula, y que encuentran sus casos ejemplares en el Frank de *Terciopelo azul* y en el Eddy de *Carretera perdida*, no han de tomarse demasiado en serio: son caricaturas ridículas e impotentes, una especie de contrapunto maligno a las inmersiones lyncheanas en una beatitud etérea (como el ya mencionado monólogo de Sandy sobre los petirrojos en *Terciopelo azul*, o la sonrisa extática y redentora de Laura Palmer en la última escena de *Fuego, camina conmigo*), los cuales serían también ejercicios irónicos de autodesprecio. Contra este lugar común, resulta tentador afirmar la necesidad de tomarse *absolutamente en serio* ambas series de figuras excesivas. Formulado en términos de una dialéctica jamesoniana: el Mal ya no es para Lynch una fuerza sustancial opaca, impenetrable y no mediada que escapa a nuestra comprensión; el Mal es algo completamente «mediado», autoconsciente, no contiene ya más que ridículos clichés; sin embargo, el encanto único de las películas de Lynch reside en la «inmediatez» y la ingenuidad que surge a partir de esta misma reflexividad global.

La segunda escena tiene lugar cuando Renee lleva a Fred a una fiesta en casa de Andy, un oscuro personaje: allí, un Hombre Misterioso de aspecto lívido y cadavérico se acerca a Fred y le asegura que se han visto antes en su casa, y que allí es donde se encuentra también en aquel momento… Es

harto evidente que este Hombre Misterioso (Robert Blake) es la perfecta encarnación del Mal, del aspecto o estrato más oscuro, destructivo y «tóxico» de nuestro subconsciente; es importante, sin embargo, definir su estatus con precisión. Es crucial aquí la connotación obviamente kafkiana de su modo de presentarse ante Fred: a la pregunta de este, «¿Cómo ha entrado en mi casa?», él responde «Usted me invitó. No tengo por costumbre ir a donde no me quieren». La frase remite claramente a las palabras del sacerdote en *El proceso*, cuando le explica a Joseph K. que «el tribunal no le impone a usted nada. Le recibe cuando viene y le deja ir cuando se va». Sin embargo, esto no significa ni mucho menos que el Hombre Misterioso sea, en la línea jungiana, la externalización-proyección del aspecto asesino renegado de la personalidad de Fred, la realización inmediata de sus impulsos más destructivos; es algo previo a eso, la figura fantasmática de un observador-mediador absolutamente neutral, una pantalla en blanco que registra «objetivamente» los impulsos fantasmáticos y no reconocidos de Fred. Su independencia del tiempo y del espacio (puede estar en dos lugares al mismo tiempo, tal como se lo demuestra a Fred en la escena de pesadilla de la conversación telefónica) corresponde a la independencia del tiempo y del espacio de la red simbólica sincrónica y universal responsable de todo registro. Deberíamos referirnos aquí a la idea freudiana-lacaniana de la «fantasía fundamental» como el núcleo más íntimo del sujeto, como el marco último y prototrascendental de mi deseo que, precisamente por ser tal, no puede menos que escapar siempre a mi propia comprensión; la paradoja de la fantasía fundamental es que el núcleo más íntimo de mi subjetividad, el esquema que garantiza la singularidad de mi universo subjetivo, sea a su vez inaccesible para mí: si me acerco demasiado, mi subjetividad, mi propia experiencia de mí mismo pierde su consistencia y se desintegra. Desde esta perspectiva, deberíamos concebir al Hombre Misterioso como el horror último del Otro que tiene un acceso directo a nuestra fantasía fundamental): su mirada imposible/real no es la mirada del científico que sabe perfectamente lo que soy desde el punto de vista objetivo (pongamos por caso, el científico que conoce mi genoma), sino la mirada capaz de descubrir el núcleo más íntimo y subjetivo del sujeto, inaccesible para él mismo.[23] Esto es lo que indica su rostro lívido

y casi cadavérico: nos encontramos aquí ante un ser en quien el Mal coincide con la inocencia absoluta de una mirada fría y desinteresada. Como tal, como el representante de un Conocimiento asexual, infantilmente neutral, el Hombre Misterioso pertenece a la misma serie que el señor Memoria de la hitchcockiana *Treinta y nueve escalones*; el aspecto clave es que ambos forman pareja con una figura paterna obscena/violenta (Dick Laurent en *Carretera perdida*, el jefe de la célula de espías alemanes en *Treinta y nueve escalones*): la obscena *père-jouissance* («goce del padre»), que representa aquí la Vida exuberante y excesiva, y el Conocimiento puro, asexual, son dos figuras complementarias.[24]

La tercera escena tiene lugar en casa de Andy, en su gran vestíbulo central, cuando Alice se encuentra de pie frente a una gran pantalla sobre la que se proyecta una y otra vez la misma escena pornográfica protagonizada por ella, en la que vemos en su rostro una mezcla de placer y dolor mientras es penetrada por detrás (¿analmente?)… Esta confrontación de la Alice real con su doble fantasmático produce un efecto de «Esta no es Alice», como el «Esto no es una pipa» del famoso cuadro de Magritte, al presentar a la persona real junto a la imagen del papel que tiene en la fantasía del Otro masculino, en este caso disfrutar al ser sodomizada por un enorme y anónimo negro («Están sodomizando a una mujer» funciona aquí de un modo parecido al «Están pegando a un niño» de Freud). ¿Y no deberíamos situar este hogar de la pornografía en el último lugar de la serie de lugares infernales que han ido apareciendo en las películas de Lynch, lugares en los que uno se encuentra finalmente (no con la verdad sino) con la mentira fantasmática? (los otros dos ejemplos más conocidos son el Red Lodge de *Twin Peaks* y el apartamento de Frank en *Terciopelo azul*). Este es el lugar donde se realiza la fantasía fundamental en la que toma cuerpo la escena primordial de la *jouissance*, y todo el problema se reduce a cómo «atravesarlo», cómo adquirir alguna distancia respecto a él. Y también aquí la confrontación de la persona real con su imagen fantasmática parece condensar la estructura general de la película, que consiste en confrontar la gris y aséptica realidad cotidiana con lo real fantasmático de la *jouissance* de pesadilla. (El acompañamiento musical es también crucial aquí: la

«totalitaria» banda alemana de punk Rammstein crea un universo de *jouissance* máxima, sostenido por la exigencia del superego obsceno.)

Las dos partes de la película corresponden, pues, a la contraposición entre la realidad social (sostenida por la dialéctica de la Ley simbólica y el deseo) y la fantasía. Fred desea en la medida en que «el deseo es el deseo del Otro», es decir, desea en la medida en que no comprende el oscuro deseo de Renee, en la medida en que no se cansa de buscarle una interpretación, en que trata de comprender «qué es lo que quiere ella». Cuando pasamos a la fantasía, su nueva encarnación (Alice) es activa y agresiva, es ella quien le seduce y le dice lo que quiere: la fantasía aporta una especie de respuesta al «*Che vuoi*?» («Qué quiere el Otro de mí?»). A través de esta confrontación directa de la realidad del deseo con la fantasía, Lynch DESCOMPONE nuestro habitual «sentido de la realidad» sostenido por la fantasía, de modo que nos quedamos, por un lado, con la realidad puramente aséptica, y, por el otro, con la fantasía: la realidad y la fantasía ya no se relacionan verticalmente (la fantasía por debajo de la realidad, como su soporte), sino horizontalmente (una al lado de la otra). La prueba última de que la fantasía se halla en la base de nuestro «sentido de la realidad» debe buscarse en la sorprendente diferencia que existe entre las dos partes de la película: la primera parte (la realidad privada de fantasía) carece de «profundidad», no tiene color ni densidad sustancial, es oscura, extrañamente abstracta, casi surrealista, enigmática como un cuadro de Magritte, y los actores se mueven en ella como autómatas alienados, como en una obra de Beckett o Ionesco; paradójicamente, es en la segunda parte, o en la escenificación de la fantasía, donde el «sentido de realidad» es más fuerte y pleno, donde sonidos y olores tienen profundidad, y la gente se mueve como en el «mundo real».

En esta descomposición hay que buscar en último término la razón del efecto único de «extrañamiento» (*extraneation*) que producen las películas de Lynch, asociado con frecuencia a la sensibilidad de los cuadros de Edward Hopper; sin embargo, entre el «extrañamiento» de los cuadros de Hopper y el de las películas de Lynch existe la misma diferencia que entre el modernismo y el posmodernismo. Es cierto que Hopper busca también el «extrañamiento» en escenas cotidianas, pero en sus cuadros aparecen

personas solitarias mirando a través de las ventanas hacia un cielo azul y vacío, o sentadas por la noche en una oficina gris o en la mesa de un bar, y estas personas quedan «transubstanciadas» en figuraciones del *Angst* existencial moderno, marcadas por la soledad y la incapacidad para comunicarse; esta dimensión está del todo ausente en Lynch, en cuya obra el extrañamiento de la vida cotidiana posee una cualidad mágica y redentora. Tomemos uno de los ejemplos supremos de este extrañamiento, la escena de *Fuego, camina conmigo* en la que el agente del FBI Gordon Cole (interpretado por el propio Lynch) da instrucciones al agente Desmond y a su compañero Sam con la ayuda del grotesco cuerpo de una figura femenina a la que se refiere como Lil, y que lleva la cara cubierta de un teatral maquillaje blanco, una peluca roja visiblemente artificial, un vestido rojo de cómic con una rosa azul artificial prendida, etcétera. Lil realiza una serie de gestos teatralmente exagerados, que Desmond y Sam van descodificando a medida que avanzan en el caso. ¿Debemos leer realmente esta siniestra escenificación como la expresión de la incapacidad de Cole para comunicarse como es debido (indicada también por su falta de oído y su tendencia a gritar), que solo le permite transmitir su mensaje tras reducir el cuerpo femenino a una marioneta bidimensional de gestos ridículos, casi de cómic?[25] ¿No se pierde en esta lectura la cualidad propiamente kafkiana de esta escena, el hecho de que los dos detectives acepten estas extrañas instrucciones como algo normal, como parte de su comunicación cotidiana?

Este ejemplo debería dejar claro que es crucial resistir a la tentación de proyectar sobre Lynch la típica oposición New Age entre la superficialidad de la vida social, con sus reglas acartonadas, y el flujo subconsciente de Energía Vital, al que debemos aprender a rendirnos, pues solo si renunciamos a todo autocontrol consciente y «nos dejamos ir» podremos alcanzar la paz interior y la verdadera madurez espiritual. Este planteamiento culmina en la interpretación de Lynch como un gnóstico dualista New Age, cuyo universo es el campo de batalla de dos fuerzas espirituales misteriosas y contrapuestas, la fuerza destructiva de la oscuridad (encarnada en figuras malignas como Bob en *Twin Peaks*) y la fuerza de la beatitud y la calma espiritual. Una lectura de este tipo solo está

justificada en la medida en que rechaza implícitamente la interpretación de *Carretera perdida* como una nueva versión de la archiconservadora advertencia de no hurgar demasiado detrás de las apariencias: no vayas demasiado lejos, no trates de penetrar en el horror que se oculta tras el frágil orden en el que vivimos, pues te quemarás los dedos y el precio que tendrás que pagar será mucho más alto de lo que crees… (En resumen, esta interpretación descubre en *Carretera perdida* el viejo mensaje conservador del *Così fan tutte* de Mozart: sí, confía en las mujeres, cree en ellas, y sin embargo no las expongas demasiado a la tentación… pues si te dejas llevar por la tentación y vas hasta el final, te encontrarás corriendo en una «carretera perdida» y sin ninguna posibilidad de regreso.) La lectura gnóstica New Age le da la vuelta al cliché según el cual Lynch asume el riesgo de penetrar en el lado oscuro del alma, de enfrentarse al vórtice destructivo de las fuerzas irracionales que se hallan bajo nuestras vidas cotidianas y sus reglas superficiales, y trata de darle un giro más optimista, demostrando que este vórtice no es, a pesar de todo, la realidad última: bajo él existe el dominio del Rapto y la Beatitud espiritual pura y pacífica.

El universo de Lynch es el universo del «sublime ridículo»: es preciso tomarse en serio las escenas más patéticas y ridículas (las apariciones de ángeles al final de *Fuego, camina conmigo* y *Corazón salvaje*, el sueño del petirrojo en *Terciopelo azul*). Y también deberíamos tomarnos en serio, como ya hemos subrayado, las figuras «malvadas» marcadas por una violencia excesiva-ridícula (Frank en *Terciopelo azul*, Eddy en *Carretera perdida*, el barón Harkonnen en *Dune*). Incluso la figura repulsiva de Bobby Peru en *Corazón salvaje* representa una «fuerza vital» fálica y excesiva, una Afirmación Vital incondicional; como señaló Michel Chion, en el momento en que se pega alegremente un tiro, todo él es un gran falo, con su cabeza en el lugar de la cabeza del falo.[26] Resulta, pues, demasiado fácil oponer, en la línea del dualismo gnóstico, el aspecto maternal-receptivo de los héroes lyncheanos masculinos (su forma de «dejarse llevar» por la energía subconsciente maternal/femenina) a su Voluntad violenta y agresiva: ¿no es evidente, por ejemplo, que el Paul Atreides de *Dune* es ambas cosas a la vez, es decir, que el Liderazgo guerrero protototalitario que le lleva a crear un nuevo imperio se sostiene

precisamente gracias a la energía que toma de su pasivo «dejarse llevar», de su modo de abandonarse a la energía cósmica de la Especia? La violencia «fálica» excesiva y la sumisión pasiva a una Fuerza Global Superior son estrictamente correlativos, dos aspectos de lo mismo. En la misma línea, ya en la primera escena violenta de *Corazón salvaje*, cuando Sailor da una paliza mortal al afroamericano que han contratado para matarle, se «deja llevar» por su furia, y la conclusión es justamente que *no se puede* oponer simplemente un «subconsciente» violento a otro bueno: en términos hegelianos, habría que afirmar su identidad especulativa. ¿Y no consiste en eso justamente el mensaje último de Lynch, como por ejemplo en *Twin Peaks*, donde Bob (el Mal mismo) viene a identificarse con el «buen» padre de familia?

Otro modo de salir del *impasse* de la lectura New Age podría ser plantear la emergencia de personalidades múltiples en *Carretera perdida* (Fred y Pete, Renee y Alice) desde la perspectiva de los límites de la «unidad psicológica» de la persona: a un cierto nivel, es un error percibir al sujeto como la unidad psicológica de una persona. Encontramos aquí el problema de que el *carácter «psicológicamente convincente» del relato es una forma de resistencia frente a su impulso subversivo*: cuando alguien se queja de que los personajes de una historia no son «psicológicamente convincentes», debemos estar atentos siempre a la censura ideológica implícita en esta crítica.[27] Es paradigmático en este sentido el destino del *Così fan tutte* de Mozart y su «ridículo» argumento (al menos para la sensibilidad psicológica del siglo XIX) de dos caballeros jóvenes que someten a sus prometidas a una prueba exquisitamente planeada: simulan partir a unas maniobras militares y luego regresan para seducirlas (cada uno a la prometida del otro), vestidos como oficiales albaneses… Hay dos aspectos en el argumento de esta ópera que resultaban inaceptables para la sensibilidad romántica: que las chicas fueran tan estúpidas como para no reconocer al mejor amigo de su enamorado en el extranjero que se esforzaba apasionadamente por seducirlas, y que pudiera surgir en ellas un amor auténtico en el plazo de un solo día, de forma puramente mecánica. Para salvar la divina música de Mozart del corsé de un argumento tan vulgar (según quedó establecido el cliché ya desde Beethoven), se

elaboraron diversas estrategias: desde escribir un nuevo libreto enteramente distinto para la misma música, hasta la introducción de cambios en el contenido narrativo (por ejemplo, al final se desvela que las dos infelices muchachas conocían desde el principio el patético engaño: solo fingieron ser engañadas para poner aún más en evidencia a sus amantes en el momento de la revelación final). Uno de estos cambios, practicados incluso en algunas representaciones recientes, consiste en alterar el final para que las dos parejas queden de nuevo reunidas, pero *no las mismas parejas*: de este modo, la psicología queda salvada, es decir, el engaño queda psicológicamente justificado por el hecho de que los personajes estaban mal emparejados desde el principio. A un nivel subconsciente, ya estaban enamorados «en diagonal», y la ridícula mascarada no es más que el medio para sacar a la luz el verdadero vínculo amoroso… con lo que se evita de nuevo el siniestro espectro de la producción automática, «mecánica», de nuestros sentimientos más profundos.

La ideología de los personajes «psicológicamente convincentes» nos da el mejor punto de referencia para apreciar el procedimiento característico de Lynch, que consiste en lo que nos gustaría llamar la transubstanciación espiritual de los clichés vulgares; tal como muestra Fred Pfeil en su detallado análisis de un diálogo entre Jeffrey y el padre policía de Sandy al final de *Terciopelo azul*,[28] cada frase del diálogo es un cliché sacado de una película de serie B, pronunciada con la ingenua seriedad de un actor de serie B, y sin embargo la inmediatez de estos clichés ha desaparecido por completo, transmutada en una profundidad pseudometafísica, un procedimiento que recuerda al Godard de *El desprecio*, donde este también se acerca a los tópicos de una gran producción comercial (recuérdese la escena inicial de Brigitte Bardot desnuda preguntándole repetitivamente a su marido, interpretado por Michel Piccoli, qué es lo que más le gusta de ella: sus caderas, sus muslos, sus pechos, sus ojos, sus orejas…).[29]

El efecto de conjunto de este retorno a la ingenuidad de los clichés es, de nuevo, una extraña desrealización de las personas, o más bien una despsicologización, que recuerda el ejemplo antes mencionado de los seriales mexicanos: ¿no parece como si la conversación sobre los petirrojos de Jeffrey y Sandy en *Terciopelo azul* hubiera sido filmada bajo esa clase de

condiciones? Es como si en el universo de Lynch la unidad psicológica de la persona se desintegrara, por un lado, en una serie de clichés, de comportamientos siniestramente ritualizados, y, por el otro, en estallidos de una energía psíquica (auto)destructiva de una intensidad insoportable, de lo Real «en bruto» y desublimado. La clave de este efecto de desrealización es que, tal como acabamos de ver, Lynch pone la aséptica realidad social cotidiana *al lado de* su suplemento fantasmático, el universo oscuro de placeres masoquistas prohibidos: por decirlo de algún modo, traspone lo vertical a lo horizontal, sitúa las dos dimensiones —la realidad y su suplemento fantasmático, la superficie y lo que esta «reprime»— en el mismo plano. Vista de este modo, la estructura misma de *Carretera perdida* refleja la lógica de la transgresión inherente: la segunda parte de la película (el triángulo propiamente *noir*) es la transgresión inherente fantasmática de la gris vida cotidiana descrita en la primera parte.

Este desplazamiento de lo vertical a lo horizontal trae consigo otro resultado inesperado: destruye la consistencia misma del trasfondo fantasmático de la película. Las ambigüedades narrativas de la película (¿son Renee y Alice la misma mujer?, ¿es la historia insertada una mera alucinación de Fred?, ¿o es una especie de flashback, de modo que la parte *noir* aporta la explicación del asesinato?, ¿o es el flashback mismo un producto imaginario destinado a dar una falsa justificación *ex post* para un asesinato cuya verdadera causa es el orgullo masculino herido por la incapacidad de satisfacer a la mujer?) son en último término las mismas ambigüedades e inconsistencias del marco fantasmático que subyace al universo *noir*.[30] En otras palabras, se ha dicho muchas veces que Lynch pone ante los ojos (de los espectadores) las fantasías subyacentes al universo *noir*; eso es cierto, pero también lo es que al mismo tiempo hace visible la INCONSISTENCIA de este soporte fantasmático. Las dos principales lecturas de *Carretera perdida* pueden interpretarse, pues, según una lógica parecida a la del sueño, en la cual podemos a un tiempo «tener el pastel y comérnoslo», como en aquel chiste que dice «¿Té o café? ¡Sí, gracias!»: los sueños no conocen la contradicción, de modo que primero sueñas con comerte el pastel, y luego con tenerlo/poseerlo. El sujeto que sueña resuelve la contradicción por la vía de escenificar una tras otra dos situaciones

excluyentes entre sí; en *Carretera perdida*, una mujer (la Arquette morena) es destruida/asesinada/castigada, y la misma mujer (la Arquette rubia) escapa al control masculino y desaparece triunfalmente…

Carretera perdida consigue, pues, «atravesar» el universo fantasmático *noir*, pero no por la vía de una crítica social directa (describiendo la triste realidad social que hay tras él), sino a base de escenificar abiertamente sus fantasías, es decir, sin la «perlaboración secundaria» que enmascara sus inconsistencias. La conclusión final que debemos sacar de todo ello es que la «realidad», la densidad característica de su experiencia, no se apoya solo en UNA fantasía, sino en una MULTITUD INCONSISTENTE de fantasías. Es esta multiplicidad la que crea el efecto de densidad impenetrable que experimentamos como «realidad». Esta es, pues, la respuesta que hay que darles a los tendenciosos comentaristas New Age, para quienes *Carretera perdida* se mueve a un nivel psíquico más fundamental que el de las fantasías inconscientes de un solo sujeto, es decir, a un nivel próximo al universo de las civilizaciones «primitivas», de la reencarnación, de las dobles identidades, del renacimiento como otra persona, etcétera. Frente a toda esta cháchara de la «realidad múltiple», debemos insistir en otro aspecto: en el hecho de que *el soporte fantasmático de la realidad es en sí mismo necesariamente múltiple e inconsistente*.[31]

En «El precio del progreso», uno de los fragmentos con los que concluye *Dialéctica de la Ilustración*, Adorno y Horkheimer citan la argumentación del fisiólogo francés del siglo XIX Pierre Flourens contra la anestesia médica con cloroformo: según Flourens, puede demostrarse que la anestesia funciona solo sobre la red neuronal de nuestra memoria. Dicho en pocas palabras, en la sala de operaciones experimentamos un terrible dolor mientras nos abren en vivo, solo que más tarde, al despertar, no lo recordamos. Para Adorno y Horkheimer, por supuesto, esta es la metáfora perfecta del destino de la Razón, basada en la represión de la naturaleza: el cuerpo, la parte de naturaleza que hay en el sujeto, siente plenamente el dolor, solo que el sujeto como resultado de aquella represión no lo recuerda. Esa es la venganza de la naturaleza por nuestro dominio sobre ella: sin saberlo, somos nuestras principales víctimas, nos destripamos unos a otros en vivo… Pero ¿no podríamos interpretarlo también como la representación

perfecta del Otro Lugar inaccesible de la fantasía fundamental, el espacio que nunca puede ser plenamente subjetivado, asumido por el sujeto? ¿Y no nos encontramos con esto en el territorio lyncheano más puro? Después del estreno de *Cabeza borradora*, la primera película de Lynch, comenzó a circular un extraño rumor para explicar su impacto traumático:

> Se rumoreaba entonces que la banda sonora de la película contenía un zumbido de frecuencia ultrabaja que afectaba al subconsciente del espectador. La gente decía que, a pesar de ser inaudible, dicho zumbido provocaba una sensación de incomodidad, incluso de náusea. Todo esto sucedía hace más de diez años y el título de la película era *Cabeza borradora*. En retrospectiva, puede decirse que el primer largometraje de David Lynch fue una experiencia audiovisual tan intensa que la gente tuvo que inventarse explicaciones… hasta el punto de oír sonidos inaudibles.[32]

Esta voz que nadie puede percibir, pero que sin embargo nos domina y produce efectos materiales (sensación de incomodidad y náusea), tiene un carácter *real-imposible*: es la voz que el sujeto no puede oír porque procede el Otro Lugar de la fantasía fundamental. ¿Y no es acaso el objetivo de toda la obra de Lynch llevar al espectador «hasta el punto de oír ruidos inaudibles», y confrontarlo de este modo con el horror cómico de la fantasía fundamental?

5
«Matrix», o las dos caras de la perversión

Cuando vi *Matrix* en un cine de barrio de Eslovenia, tuve ocasión de sentarme al lado del espectador ideal de la película, es decir, de un idiota. A la derecha tenía un hombre de veintitantos años tan inmerso en la película que se pasó todo el tiempo molestando a los demás espectadores con exclamaciones del tipo «¡Dios mío, vaya, o sea que no hay realidad!»… Por mi parte prefiero, sin duda, una inmersión ingenua como esta a las lecturas intelectualizadas y pseudosofisticadas que proyectan sobre la película refinadas distinciones conceptuales filosóficas o psicoanalíticas.[1]

No cuesta mucho entender la razón de esta atracción que ejerce *Matrix* a nivel intelectual: ¿acaso no es *Matrix* una de esas películas que funcionan como una especie de test de Rorschach, capaces de poner en marcha un proceso de reconocimiento universal, como el típico cuadro de Dios que parece mirarte siempre a ti, lo mires desde donde lo mires, es decir, una de esas películas en las que todas las tendencias parecen reconocerse? Mis amigos lacanianos me dicen que los autores tienen que haber leído a Lacan; los partidarios de la Escuela de Frankfurt ven en *Matrix* una extrapolación de la *Kulturindustrie*, de la Sustancia social alienada-reificada (el Capital) que asume el poder directamente, invade nuestra vida interior, y nos usa como fuente de energía; los new agers se reconocen en las especulaciones de que nuestro mundo podría ser un mero espejismo generado por una Mente global encarnada en la World Wide Web. La serie se remonta hasta *La república* de Platón: ¿acaso no reproduce *Matrix* punto por punto el escenario platónico de la caverna, donde los seres humanos ordinarios se hallan prisioneros, atados firmemente a sus asientos y obligados a contemplar el espectáculo de sombras que toman (falsamente) por la realidad? La diferencia crucial, sin embargo, es que, cuando algunos individuos escapan a la caverna y salen a la superficie de la Tierra, lo que encuentran ya no es la brillante superficie iluminada por los rayos del sol, el

Bien supremo, sino el desolado «desierto de lo real». La oposición clave aquí es entre la Escuela de Frankfurt y Lacan: ¿debemos dar a *Matrix* un sentido histórico y convertirla en la metáfora del Capital que invade la cultura y la subjetividad, o es la reificación del orden simbólico como tal? O bien ¿no podría ser que esta misma alternativa se revelara falsa? ¿No podría ser que el carácter virtual del orden simbólico «como tal» fuera la condición misma de la historicidad?

El Fin del Mundo se acerca

Sin duda, difícilmente puede considerarse original la idea de un héroe que vive en un universo artificial totalmente manipulado y controlado: *Matrix* no hace más que radicalizar la idea trasladándola a la realidad virtual. La cuestión aquí es la radical ambigüedad de la realidad virtual en relación con la problemática de la iconoclastia. Por un lado, la realidad virtual supone la reducción de toda la riqueza de nuestra experiencia sensorial (ya no a letras sino) a series digitales de 0 y 1, de presencia o no presencia de corriente eléctrica. Por otro lado, esta misma máquina digital genera la experiencia de una realidad «simulada» que tiende a hacerse indistinguible de la realidad «real», con el consiguiente cuestionamiento de la idea misma de una realidad «real;» la realidad virtual es, pues, al mismo tiempo, la afirmación más radical posible del poder de seducción de las imágenes.

¿Acaso no corresponde la fantasía paranoica norteamericana por antonomasia a la idea de un individuo que vive en una pequeña e idílica ciudad californiana, un paraíso consumista, que de repente comienza a sospechar que su mundo es un engaño, un espectáculo diseñado para convencerle de que vive en un mundo real, cuando en realidad todos los que le rodean son actores y extras en un inmenso espectáculo? El ejemplo más reciente de esta idea es *El show de Truman* (1998) de Peter Weir, con Jim Carrey en el papel de empleaducho de provincias que descubre poco a poco que es en realidad el héroe de un espectáculo televisivo que se emite durante las veinticuatro horas del día: la ciudad en la que vive está construida dentro de un inmenso estudio, donde las cámaras le siguen en

todo momento. La «esfera» de Sloterdijk se hace realidad aquí de forma literal, como una inmensa esfera de metal que envuelve y aísla a toda la ciudad. El plano final de *El show de Truman* puede parecer la escenificación de la experiencia liberadora de salir de la sutura ideológica del universo cerrado hacia un exterior invisible desde el interior. Pero ¿no podría ser que el desenlace «feliz» de la película (no lo olvidemos: aplaudido por los millones de espectadores en todo el planeta que siguen los últimos minutos del programa), la huida del héroe y, según se nos hace creer, su pronta reunión con su verdadero amor (¡volvemos a encontrarnos con la fórmula de la producción de la pareja!), fuera justamente la máxima expresión de la ideología? ¿No podría ser que la ideología residiera en la creencia misma de que fuera de los límites del universo finito existe alguna «realidad verdadera» a la que acceder?[2]

Entre los precedentes de esta idea, vale la pena mencionar *Time Out of Joint* (1959) de Phillip K. Dick, donde el héroe vive una vida modesta en una pequeña e idílica ciudad californiana de finales de los años cincuenta, hasta que descubre gradualmente que toda la ciudad no es más que una simulación orquestada para tenerle satisfecho… La experiencia de fondo tanto en *Time Out of Joint* como en *El show de Truman* es que el hiperrealismo mismo del paraíso californiano propio del capitalismo consumista tardío lo vuelve en cierto modo *irreal*, carente de sustancia, de inercia material. No se trata solo de que Hollywood ponga en escena una apariencia de vida cotidiana desprovista del peso y de la inercia de la materialidad: es que en la sociedad capitalista tardía, *la «vida social real» misma adquiere en cierto modo los rasgos de una simulación*, nuestros vecinos reales se comportan como actores y extras… La verdad última del universo desencantado utilitarista-capitalista es la desmaterialización de la «vida real» misma, su conversión en un espectáculo espectral.

En el ámbito de la ciencia ficción, habría que mencionar también *Starship*, de Brian Aldiss, donde los miembros de una tribu viven en el mundo cerrado de un túnel dentro de una gigantesca nave espacial, aislados del resto de la nave por una espesa vegetación, sin saber que hay un universo más allá; al final algunos niños logran abrirse paso entre los matorrales y llegan hasta el mundo que hay más allá, poblado por otras

tribus. Entre los precedentes más viejos, y más *naïve*, habría que mencionar *36 horas*, de George Seaton, una película de principios de los años sesenta sobre un oficial norteamericano (James Garner) que conoce todos los planes para la invasión de Normandía y cae prisionero de los alemanes pocos días antes de la invasión. Aprovechando que estaba inconsciente en el momento en que le hicieron prisionero, por efecto de una explosión, los alemanes construyen rápidamente una réplica de un pequeño centro hospitalario militar norteamericano, en el intento de convencerle de que es el año 1950, que Estados Unidos ha ganado la guerra y que él ha perdido el recuerdo de los últimos seis años: la idea es que lo cuente todo sobre los planes de la invasión para que los alemanes puedan prepararse; como es natural, pronto comienzan a aparecer grietas en este edificio cuidadosamente construido… (¿Acaso era distinto el control que ejercía Stalin sobre el entorno en el que vivió Lenin los dos últimos años de su vida, según sabemos ahora, cuando hacía imprimir para él una edición especial del *Pravda* expurgada de todas las noticias que pudieran informarle de los conflictos políticos reales, con la justificación de que el camarada Lenin necesitaba descansar y que no se debía perturbar su paz con inútiles provocaciones?)

Detrás de todo esto, claro está, se halla la idea premoderna de «llegar hasta el fin del universo»: piénsese en los famosos gravados de viajeros que se acercan sorprendidos a la pantalla-telón del cielo, una superficie lisa con estrellas pintadas, la rompen y pasan al otro lado; pues bien, eso es exactamente lo que sucede al final de *El show de Truman*. No es extraño que la última escena de la película, en la que Truman sube las escaleras de la pared que tiene el «cielo azul» pintado y abre la puerta, tenga un toque muy a lo Magritte. ¿Y no parece también como si aquella idea premoderna regresara hoy para vengarse? ¿Acaso no deberíamos pensar, a la vista de obras como el *Parsifal* de Syberberg, donde el horizonte infinito también se ve limitado por proyecciones obviamente «artificiales», que los tiempos de las perspectivas infinitas cartesianas han quedado atrás y que regresamos a una especie de universo medieval renovado, previo a la perspectiva? Fredric Jameson ya llamó la atención sobre este mismo fenómeno en las novelas de Raymond Chandler y en las películas de Hitchcock: la costa del océano

Pacífico en *Adiós, muñeca* funciona como una especie de «fin/límite del mundo», más allá del cual se extiende un abismo desconocido; algo parecido ocurre con el gran valle que se abre ante Eva-Marie Saint y Cary Grant cuando llegan, huyendo de quienes les persiguen, hasta la cima del monumento del monte Rushmore, y al que Eva-Marie Saint está a punto de caer, antes de que la atrape Cary Grant; resulta tentador añadir a esta serie la famosa escena de la batalla en la frontera vietnamita/camboyana de *Apocalypse Now*, donde el espacio que se extiende más allá del puente es experimentado como algo «más allá del universo conocido». ¿Y cómo no recordar aquí una de las fantasías pseudocientíficas preferidas por los nazis, según la cual la Tierra no sería un planeta que flota en un espacio infinito, sino una apertura circular, un agujero en medio de una masa compacta de hielo eterno, con el sol como centro? (según algunas fuentes, los nazis llegaron incluso a considerar la posibilidad de situar telescopios en las islas Sylt para observar Norteamérica).

El gran Otro «real»

¿Qué es Matrix, entonces? Simplemente el «gran Otro» lacaniano, el orden simbólico virtual, la red que estructura nuestra realidad. Esta dimensión del «gran Otro» remite a la *alienación* constitutiva del sujeto en el orden simbólico: el gran Otro mueve los hilos, no es el sujeto quien habla, sino que «es hablado» por la estructura simbólica. En pocas palabras, el «gran Otro» es otro nombre para referirse a la Sustancia social, a todo aquello en virtud de lo cual el sujeto nunca termina de dominar las consecuencias de sus actos, es decir, todo aquello en virtud de lo cual el resultado final de sus actos es siempre algo distinto de lo que el sujeto pretendía o esperaba. Sin embargo, es crucial subrayar aquí que en los capítulos cruciales del *Seminario XI* Lacan se esfuerza por delinear la operación que viene después de la alienación y que constituye en cierto modo su contrapunto, la *separación*: la alienación EN el gran Otro va seguida por la separación DEL gran Otro. La separación tiene lugar cuando el sujeto descubre que el gran Otro es en sí mismo inconsistente, que es puramente virtual, «tachado»,

privado de la Cosa. La fantasía no es más que un intento de llenar esta ausencia de Otro, no de sujeto, es decir, un intento de (re)constituir la consistencia del gran Otro. Por este motivo, la fantasía y la paranoia van inherentemente ligadas: la paranoia es en su aspecto más elemental una creencia en un «Otro del Otro», en otro Otro que se esconde detrás del Otro de la textura social explícita y que planifica (lo que a nosotros nos parecen) las consecuencias imprevisibles de la vida social, garantizando de este modo su consistencia: bajo el caos del mercado, de la degradación de la moral, etcétera, está la estrategia intencional de una conspiración judía… La actitud paranoica encuentra un nuevo impulso hoy día en la digitalización de nuestras vidas cotidianas: a medida que nuestra vida (social) se exterioriza-materializa gradualmente en el gran Otro de la red informática, es fácil imaginarse a un maligno programador que borra nuestra identidad digital y nos priva de existencia social, convirtiéndonos en no personas.

De acuerdo con este giro paranoico, la tesis de *Matrix* es que este gran Otro se ha materializado en la realidad como un mega-ordenador. Hay —TIENE que haber— una Matrix («Matriz») porque «las cosas no están bien, se pierden oportunidades, hay algo que falla todo el tiempo», es decir, la idea de la película es que esto ocurre porque Matrix oculta la «verdadera» realidad. Así pues, el problema de la película es que NO lleva lo bastante lejos su «locura», pues supone en todo momento otra realidad «real» detrás de la realidad cotidiana sostenida por Matrix. En todo caso, y para evitar un malentendido crucial, hemos de precisar que la idea contraria, es decir, que «todo cuanto existe ha sido generado por Matrix», que NO hay realidad última, sino solo una serie infinita de realidades virtuales que se reflejan unas a otras, no es menos ideológica que la anterior. (En las secuelas de *Matrix*, tal vez descubramos que el propio «desierto de lo real» ha sido generado a su vez por (otra) Matrix.) Mucho más subversiva que esta multiplicación de universos *virtuales* habría sido la multiplicación de las *realidades* mismas, lo cual vendría a reflejar el paradójico riesgo que ven algunos físicos en algunos experimentos recientes realizados con aceleradores de partículas. Como es bien sabido, los científicos están tratando de construir un acelerador capaz de hacer colisionar los núcleos de

átomos muy pesados a velocidades cercanas a la de la luz. La idea es que una colisión de estas características no solo romperá el núcleo del átomo en los protones y neutrones que lo constituyen, sino que pulverizará también los propios protones y neutrones, dejando solo «plasma», una especie de sopa energética formada por quarks y gluones libres, las partículas de las que está hecha la materia, nunca antes estudiadas en tal estado, pues solo habrían existido durante breves instantes después del big bang. Sin embargo, esta perspectiva ha dado lugar a una hipótesis de pesadilla: ¿no podría ser que el éxito de este experimento diera lugar a una máquina del fin del mundo, una especie de monstruo devorador capaz de aniquilar de forma inexorable la materia que le rodea y terminar de este modo con el mundo tal como lo conocemos? La ironía de todo esto es que este fin del mundo, la desintegración del universo, sería la prueba irrefutable de la validez de la teoría bajo examen, ya que absorbería toda la materia hacia un agujero negro y generaría un nuevo universo, es decir, recrearía a la perfección las condiciones del big bang.

La paradoja es, pues, que ambas versiones —esto es, 1) un sujeto que flota libremente de una realidad virtual a otra, un puro fantasma consciente de que *toda* realidad es una simulación, y 2) la suposición paranoica de que hay una realidad real detrás de la Matriz— son falsas: ambas pierden de vista lo Real. La película no se equivoca en lo más mínimo al insistir en que HAY algo Real detrás de la simulación de la Realidad Virtual; como Morfeo le dice a Neo cuando le muestra el devastado paisaje de Chicago: «Bienvenido al desierto de lo real». Sin embargo, lo Real no es ninguna «realidad verdadera» detrás de la simulación virtual, sino el *vacío* mismo que vuelve la realidad incompleta/inconsistente, y la función de toda Matriz simbólica consiste en ocultar esta inconsistencia; una de las formas de lograr este ocultamiento es precisamente fingir que detrás de la realidad incompleta/inconsistente que conocemos hay *otra* realidad *no* estructurada alrededor de una imposibilidad.

«El gran Otro no existe»

La idea del «gran Otro» se refiere también a la conclusión de sentido común a la que se llega tras una libre deliberación; filosóficamente, la última gran versión de esta idea es la comunidad de comunicación de Habermas, con su ideal regulativo del acuerdo. Y es este «gran Otro» el que se está desintegrando en nuestros días. Lo que tenemos hoy es una escisión radical. Por un lado, el lenguaje objetivado de los expertos y los científicos, imposible ya de traducir a un lenguaje común accesible para todo el mundo, aunque está presente en él bajo la forma de fórmulas-fetiche que nadie entiende realmente, pero que configuran nuestro imaginario artístico y popular (agujero negro, big bang, supercuerdas, oscilación cuántica…). La jerga de los expertos no está presente solo en las ciencias naturales, sino también en la economía y en otras ciencias sociales, y se presenta como un conocimiento objetivo que no cabe discutir y que es al mismo tiempo intraducible a nuestra experiencia común. En resumen, la fractura entre la comprensión científica y el sentido común es insalvable, y es esta escisión misma la que eleva a los científicos al nivel de figuras populares de culto, a la posición de «sujetos que se supone que saben» (el fenómeno Stephen Hawking). Los temas de interés cultural suponen la inversión exacta de esta objetividad, pues en ellos nos enfrentamos a una multitud de estilos de vida imposibles de traducir unos a otros. Esta fractura se hace muy explícita en el fenómeno del ciberespacio. Se suponía que el ciberespacio debía unirnos a todos en una Aldea Global; sin embargo, lo que ha ocurrido es que nos bombardea con una multitud de mensajes procedentes de universos inconsistentes e incompatibles entre sí: en lugar de la Aldea Global, del gran Otro, lo que tenemos es una multitud de «pequeños otros», de pequeñas identificaciones tribales a nuestra elección. Para evitar otro posible malentendido: nada más lejos de Lacan que la pretensión de relativizar la ciencia hasta convertirla en una narración arbitraria más, al mismo nivel que los mitos Políticamente Correctos, etcétera: la ciencia SÍ «toca lo Real», su conocimiento ES «conocimiento de lo Real». El problema es simplemente que el conocimiento científico no puede servir como «gran Otro» SIMBÓLICO. La escisión entre la ciencia moderna y la ontología filosófica del sentido común aristotélico es insuperable: se halla ya apuntada en Galileo, y llega al extremo con la física cuántica, donde

tratamos con reglas/leyes que *funcionan* y que, sin embargo, no podrán ser nunca traducidas a una experiencia representable de la realidad.

La teoría de la sociedad del riesgo y su reflexivización global acierta al subrayar que hoy día nos encontramos en el extremo opuesto de la ideología universalista de la Ilustración clásica, que presupone que, a la larga, las cuestiones fundamentales podrán resolverse por remisión al «conocimiento objetivo» de los expertos: cuando nos hallamos ante opiniones contrapuestas sobre las consecuencias medioambientales de cierto producto nuevo (pongamos por caso, verduras genéticamente modificadas), buscamos en vano la opinión definitiva de los expertos. La cuestión no es solo que los auténticos problemas queden desvirtuados a causa de la corrupción de la ciencia derivada de su dependencia financiera de las grandes corporaciones y agencias estatales; la cuestión es que las ciencias son incapaces por sí mismas de darles respuesta. Los ecologistas predijeron hace quince años la muerte de nuestros bosques: el problema es ahora un aumento excesivo de la masa forestal… La teoría de la sociedad del riesgo se queda corta al subrayar la irracionalidad de la situación en la que nos encontramos los sujetos corrientes: nos vemos una y otra vez forzados a decidir, aunque somos bien conscientes de que no estamos en posición de hacerlo, que nuestra decisión será arbitraria. Ulrich Beck y sus seguidores se remiten en este punto a la discusión democrática de todas las opciones y a la construcción de consensos; sin embargo, esto no resuelve el dilema que nos tiene paralizados: ¿por qué habría de llevar a mejores resultados una discusión democrática en la que participe la mayoría, si la mayoría sigue en la ignorancia a nivel cognitivo? La frustración política de la mayoría resulta en este sentido comprensible: se les llama a decidir, y al mismo tiempo reciben el mensaje de que no están en posición de tomar ninguna decisión, es decir, de valorar objetivamente los pros y los contras. El recurso a las «teorías de la conspiración» es una forma desesperada de escapar a este dilema, un intento de recuperar en alguna medida lo que Fredric Jameson llama su «mapa cognitivo».

Jodi Dean[3] ha llamado la atención sobre un curioso fenómeno, claramente visible en el «diálogo de sordos» entre la ciencia oficial («seria», académicamente institucionalizada) y el vasto dominio de las

llamadas pseudociencias, desde la ufología hasta el intento de descifrar los secretos de las pirámides: no puede menos que sorprendernos que la actitud dogmática y despectiva vaya del lado de los científicos, mientras que los pseudocientíficos se remiten a hechos y a argumentos más allá de los prejuicios comunes. Por supuesto, se responderá que los científicos establecidos hablan con la autoridad que les confiere el gran Otro de la Institución científica; pero el problema es precisamente que este gran Otro científico se revela cada vez más como una ficción simbólica consensual. Al enfrentarnos, pues, a una teoría de la conspiración deberíamos aplicar el mismo procedimiento interpretativo que debe guiar nuestra lectura de *Otra vuelta de tuerca* de Henry James: no deberíamos aceptar la existencia de los fantasmas como parte de la realidad (narrativa), ni tampoco reducirlos, en una línea pseudofreudiana, a una «proyección» de las frustraciones sexuales histéricas de la heroína. Por supuesto, no debemos aceptar las teorías de la conspiración como «hechos»; sin embargo, tampoco deberíamos reducirlas al fenómeno de la histeria de masas moderna. Una idea como esta confía todavía en el «gran Otro», en el modelo de una percepción «normal» de una realidad social compartida, y por lo tanto no tiene en cuenta que es precisamente esta noción de realidad la que se halla bajo sospecha hoy día. El problema no es que los ufólogos y los teóricos de la conspiración recaigan en una actitud paranoica incapaz de aceptar la realidad (social); el problema es que *esta misma realidad se está volviendo paranoica*. La experiencia contemporánea nos enfrenta una y otra vez a situaciones en las que nos vemos forzados a admitir que nuestro sentido de la realidad y nuestra actitud normal hacia ella se basan en una ficción simbólica, es decir, que el modo que tiene el «gran Otro» de determinar lo que debe aceptarse como una verdad normal, o lo que es el horizonte de significado en una sociedad dada, no está ni mucho menos directamente basado en «hechos», según los entiende el «conocimiento basado en la realidad» de los científicos. Tomemos una sociedad tradicional en la que la ciencia moderna no se haya elevado todavía al nivel de discurso dominante: si en este espacio simbólico un individuo defiende las tesis propias de la ciencia moderna, será tachado de «loco». La clave aquí es que no basta con decir que este individuo no está loco «en realidad», que es solo la ignorancia y la

estrechez de miras de esta sociedad la que le pone en esta situación: en cierto modo, ser tratado como un loco, ser excluido del gran Otro, EQUIVALE a estar loco. La «locura» no es una categoría que pueda fundarse de forma directa en «hechos» (en el sentido de que un loco es incapaz de percibir las cosas tal como son realmente, que se encuentra atrapado en proyecciones alucinatorias), sino en la relación que guarda el individuo con el «gran Otro». Lacan subraya habitualmente el lado opuesto de esta paradoja: «El loco no es solo el mendigo que cree ser un rey, sino el rey que cree ser un rey», es decir, la locura señala la desaparición de la distancia entre lo Simbólico y lo Real, una identificación inmediata con el mandato simbólico; o, para tomar otro ejemplo de Lacan, cuando un marido muestra celos patológicos y se obsesiona por la idea de que su esposa se acuesta con otros hombres, su obsesión seguirá siendo patológica aun cuando se demuestre que tiene razón, es decir, que su esposa se acuesta efectivamente con otros hombres. La lección de esta clase de paradojas es clara: los celos no son patológicos porque se equivoquen respecto a los hechos, sino por el modo en que estos hechos se integran en la economía libidinal del sujeto. Sin embargo, deberíamos reconocer que la misma paradoja funciona también en dirección contraria, en cierto modo: la sociedad (su campo sociosimbólico, el gran Otro) es «sana» y «normal» incluso aunque se demuestre que está equivocada en cuanto a los hechos. (Quizá por eso Lacan se llamaba a sí mismo «psicótico» en sus últimos años: en efecto, Lacan era un psicótico en la medida en que no era posible integrar su discurso en el campo del gran Otro.)

Resulta tentador concluir, a la manera kantiana, que el error de la teoría de la conspiración vendría a ser el mismo que el de los «paralogismos de la razón pura», o la confusión entre dos niveles distintos: la sospecha (del sentido común científico, social, etcétera, recibido) como actitud metodológica formal, y la positivación de esta sospecha en otra parateoría global capaz de explicarlo todo.

LA OCULTACIÓN DE LO REAL

Desde otro punto de vista, Matrix también funciona como la «pantalla» que nos separa de lo Real, que hace soportable el «desierto de lo real». Sin embargo, no debemos olvidar aquí la ambigüedad radical de lo Real lacaniano: no se trata del referente último que cubrir/embellecer/domesticar con una pantalla de fantasía. Lo Real es también y primariamente la pantalla misma, como obstáculo que distorsiona ya-siempre nuestra percepción del referente, de la realidad que tenemos delante. En términos filosóficos, ahí reside la diferencia entre Kant y Hegel: para Kant, lo Real es el dominio nouménico que percibimos «esquematizado» tras la pantalla de las categorías trascendentales; para Hegel, como afirma de modo ejemplar en la introducción de su *Fenomenología*, esta escisión kantiana es falsa. Hegel introduce TRES términos: cuando se interpone una pantalla entre nosotros y lo Real, surge siempre la idea de algo que es en sí mismo, más allá de la pantalla (de la apariencia), de modo que la escisión entre lo aparente y lo en sí es ya-siempre «para nosotros». En consecuencia, si a la Cosa le restamos la distorsión de la pantalla, perdemos la Cosa misma (en términos religiosos, la muerte de Cristo es la muerte de Dios mismo, no solo de su encarnación humana). Por eso Lacan, que sigue a Hegel en este punto, considera que la Cosa en sí misma es en último término la mirada, no el objeto percibido. Volviendo, pues, a *Matrix*: la Matriz misma es lo Real que distorsiona nuestra percepción de la realidad.

Tal vez podría resultar esclarecedor en este punto el ejemplar análisis de Lévi-Strauss (tomado de *Antropología estructural*) sobre la disposición espacial de las edificaciones de los winnebago, una de las tribus del Gran Lago. Dicha tribu se divide en dos subgrupos (*moieties*), «los que vienen de arriba» y «los que vienen de abajo»; cuando le pedimos a uno de ellos que dibuje en una hoja de papel, o sobre la arena, un plano de su aldea (la disposición espacial de las casas), obtenemos dos respuestas harto diferentes en función de su pertenencia a uno u otro subgrupo. Ambos perciben la aldea como un círculo; pero para un subgrupo, dentro de este círculo hay otro círculo de casas centrales, lo que da como resultado dos círculos concéntricos, mientras que para el otro subgrupo, el círculo queda separado en dos por una clara línea divisoria. En otras palabras, un miembro del primer subgrupo (llamémoslo «conservador-corporatista»)

percibe el plano del pueblo como un anillo de casas dispuestas más o menos simétricamente alrededor del templo central, mientras que un miembro del otro subgrupo («revolucionario-antagonista») percibe su pueblo como dos conglomerados de casas separados por una frontera invisible…[4] La idea central de Lévi-Strauss es que este ejemplo no es ninguna invitación al relativismo cultural, según el cual la percepción del propio espacio social depende de la pertenencia grupal del observador: la escisión misma entre dos percepciones «relativas» supone una referencia implícita a una constante, que no sería sin embargo una disposición objetiva, «real», de las edificaciones, sino un núcleo traumático, un antagonismo fundamental que los habitantes de la aldea eran incapaces de simbolizar, de explicarse, de «interiorizar», de aceptar, un desequilibrio en las relaciones sociales que impedía que la comunidad se estabilizara en un todo armonioso. Las dos percepciones del plano no son sino dos intentos mutuamente excluyentes de responder a este antagonismo traumático, de curar esta herida a través de la imposición de una estructura simbólica equilibrada. Hay que añadir que la situación es exactamente la misma en relación con la diferencia sexual: ¿acaso no son lo «masculino» y lo «femenino» como las dos configuraciones de las casas en la aldea de Lévi-Strauss? Y para disipar la ilusión de que nuestro universo «desarrollado» no está dominado por la misma lógica baste recordar la escisión de nuestro espacio político en Izquierda y Derecha: ambos grupos se comportan exactamente como miembros de subgrupos opuestos en la aldea levistraussiana. No solo ocupan lugares distintos en el espacio político; cada uno percibe de un modo diferente la disposición de este espacio político: un izquierdista lo ve como un terreno dividido por un antagonismo fundamental, un derechista como la unidad orgánica de una Comunidad amenazada por intrusos externos.

Sin embargo, Lévi-Strauss apunta también otra idea fundamental: los dos subgrupos forman a pesar de todo una sola tribu, viven en el mismo poblado, por lo que su identidad tiene que estar inscrita simbólicamente de algún modo. ¿Cómo es eso posible, si toda la articulación simbólica, todas las instituciones sociales de la tribu no son neutrales, sino que están sobredeterminadas por aquel antagonismo fundamental y constitutivo? Por

medio de lo que Lévi-Strauss llama ingeniosamente la «institución-cero», una especie de correlato institucional del famoso *mana*, el significante vacío sin significado preciso, pues no significa más que la presencia del significado como tal, en cuanto opuesta a su ausencia: una institución específica que no tiene ninguna función positiva y determinada, solo la función puramente negativa de señalar la presencia de la institución social como tal, en cuanto opuesta a su ausencia, el caos presocial. Es la referencia a una institución-cero de este tipo lo que permite que todos los miembros de la tribu se perciban a sí mismos como tales, como miembros de la misma tribu. Pero ¿no es esta institución-cero la versión más pura de la *ideología*, es decir, la encarnación directa de la función ideológica de proporcionar un espacio neutral y omnicomprensivo en el que desaparezca el antagonismo social, en el que todos los miembros de la sociedad se reconozcan? ¿Y qué es la lucha por la *hegemonía* sino una lucha por sobredeterminar esta institución-cero, por teñirla de un significado particular? Por poner un ejemplo concreto: ¿acaso no es la idea moderna de nación una institución-cero de este tipo, surgida de la disolución de los vínculos sociales basados en matrices simbólicas tradicionales o familiares, es decir, del efecto que tuvo la modernización sobre las instituciones sociales, por el cual estas fueron perdiendo su fundamento en la tradición naturalizada y pasaron a ser vistas cada vez más como el resultado de un «contrato»?[5] Especial importancia tiene aquí el hecho de que la identidad nacional sea percibida como algo «natural» en alguna medida, como algo que tiene su origen en «la sangre y la tierra», y se oponga de este modo a la pertenencia «artificial» a las instituciones sociales propiamente dichas (el estado, la profesión…): las instituciones premodernas funcionaban como entidades simbólicas «naturalizadas» (como instituciones fundadas en tradiciones incuestionables), y tan pronto como las instituciones pasaron a ser vistas como artefactos sociales surgió la necesidad de una institución-cero «naturalizada» que sirviera como terreno neutral común.

Volviendo a la diferencia sexual, estoy tentado de arriesgar incluso la hipótesis de que tal vez debería aplicarse la misma lógica de la institución-cero no solo a la *unidad* de la sociedad, sino también a su *antagonismo interno*: ¿no podría ser que la diferencia sexual fuera en último término una

especie de *institución-cero de la fractura social de la humanidad*, la diferencia-cero naturalizada, una fractura que, más que apuntar hacia alguna diferencia social determinada, apuntara hacia la diferencia como tal? La lucha por la hegemonía sería entonces la lucha por sobredeterminar esta diferencia-cero a partir de otras diferencias sociales particulares. Es sobre este trasfondo como debe interpretarse un aspecto importante, aunque a menudo pasado por alto, en el esquema lacaniano del significante: Lacan sustituye el esquema saussureano estándar (sobre la barra la palabra «árbol», y bajo la barra el dibujo de un árbol), al poner encima de la barra dos palabras una junto a otra, «hombre» y «mujer», y bajo la barra dos dibujos *idénticos* de una puerta. Para subrayar el carácter diferencial del significante, Lacan comienza por introducir en el esquema simple de Saussure una pareja significante, la oposición hombre/mujer, la diferencia sexual; pero la verdadera sorpresa reside en el hecho de que, en el nivel del referente imaginario, NO HAY DIFERENCIA (no se nos ofrece un índice gráfico de la diferencia sexual, un dibujo simplificado de un hombre y una mujer, como el que encontramos hoy día en la mayor parte de los lavabos, sino LA MISMA puerta reproducida por duplicado). ¿Es posible decir en términos más rotundos que la diferencia sexual no designa ninguna oposición biológica basada en propiedades «reales», sino una oposición puramente simbólica sin ninguna correspondencia en los objetos designados, nada más que lo Real de alguna X indefinida que nunca podrá ser capturada en la imagen de lo significado?

Volviendo al ejemplo de Lévi-Strauss de los dos dibujos de la aldea: vemos aquí en qué sentido preciso interviene lo Real a través de la anamorfosis. Primero tenemos la ordenación «fáctica», «objetiva», de las casas, y luego sus dos simbolizaciones diferentes, que en ambos casos distorsionan anamórficamente la disposición real. Sin embargo, lo «real» no es aquí la disposición fáctica, sino el núcleo traumático del antagonismo social que distorsiona la percepción que tienen los miembros de la tribu del antagonismo real. Lo Real es, pues, la X renegada en virtud de la cual nuestra visión de la realidad queda anamórficamente distorsionada. (Dicho sea de paso, este dispositivo a tres niveles es estrictamente análogo al esquema freudiano en tres niveles de la interpretación de los sueños: el

núcleo real del sueño no es el pensamiento latente que es desplazado/traducido en la textura explícita del sueño, sino el deseo inconsciente que se inscribe en una textura explícita a través de la distorsión misma del pensamiento latente.)

Lo mismo vale para el panorama artístico de hoy: lo Real NO regresa primariamente bajo la forma de una intrusión brutal de objetos excrementales, cadáveres mutilados, mierda, etcétera. Estos objetos están sin duda fuera de lugar, pero para que puedan estar fuera de lugar es preciso que el lugar (vacío) esté allí para empezar, y este es el lugar que muestra el arte «minimalista», ya desde Malevich. En eso se basa la complicidad entre los dos iconos contrapuestos del alto modernismo, Kazimir Malevich y su *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, y Marcel Duchamp y su presentación de objetos *ready-made* como arte. La idea que subyace a la elevación del objeto cotidiano a la categoría de arte por parte de Malevich es que ser una obra de arte no es una propiedad inherente al objeto; es el artista quien, al apropiarse de un (o mejor dicho de CUALQUIER) objeto y ubicarlo en un cierto lugar, lo convierte en obra de arte: ser una obra de arte no es una cuestión del «¿por qué?», sino del «¿dónde?». Y la disposición minimalista de Malevich no hace más que mostrar —aislar—este lugar como tal, el lugar vacío (o el marco) que posee la propiedad cuasimágica de convertir cualquier objeto que se encuentre en él en una obra de arte. En resumen, no hay Duchamp sin Malevich: solo después de que la práctica artística haya aislado el lugar/marco como tal, vacío de todo contenido, puede alguien permitirse el procedimiento del *ready-made*. Antes de Malevich, un orinal habría seguido siendo un orinal, por más que fuera exhibido en la más selecta galería.

La emergencia de objetos excrementales fuera de lugar es, pues, estrictamente correlativa a la emergencia del lugar *sin ningún* objeto, el marco vacío como tal. En consecuencia, lo Real tiene tres dimensiones en el arte contemporáneo, que reproducen en cierto modo *en* lo Real la tríada de lo Imaginario-Simbólico-Real. Lo Real es ante todo la mancha anamórfica, la distorsión anamórfica de la imagen directa de la realidad, en cuanto *imagen* distorsionada, o en cuanto pura *apariencia* que «subjetiviza» la realidad objetiva. Por otro lado, lo Real se presenta como lugar vacío, como

estructura, como construcción que no está nunca realmente presente, que nunca es experimentada como tal, sino que solo puede ser construida retroactivamente y *debe* ser presupuesta como tal: lo Real como *construcción* simbólica. Por último, lo Real es el Objeto obsceno excremental fuera de lugar, lo Real «en sí mismo». Aislado, este último aspecto de lo Real no es más que un *fetiche* cuya presencia fascinadora/cautivadora enmascara lo Real estructural, del mismo modo que, para el antisemitismo nazi, el judío como Objeto excremental es lo Real que enmascara lo Real «estructural» insoportable del antagonismo social. Estas tres dimensiones de lo Real reflejan los tres modos de adquirir distancia respecto a la realidad «ordinaria»: se puede someter la realidad a una distorsión anamórfica; se puede introducir en ella un objeto que no tiene lugar en ella; se puede sustraer/borrar todo contenido (objeto) de la realidad, de modo que quede solo el lugar vacío que estos objetos llenaban.

El toque freudiano

Allí donde se hace más evidente la falsedad de *Matrix* es tal vez en la designación de Neo como «el ELEGIDO» (*The One*). ¿Quién es el Elegido? Existe, en efecto, una figura de este tipo en la cadena social. Está, en primer lugar, el ELEGIDO que es el Significante-Maestro, la autoridad simbólica. Incluso en la versión más horrible de la vida social, los campos de concentración, los recuerdos de los supervivientes incluyen invariablemente al Elegido, al individuo *que no se vino abajo*, aquel que, bajo unas condiciones insoportables que habían reducido a todos los demás al estadio egoísta de la lucha por la supervivencia, conservaba e irradiaba milagrosamente una generosidad y una dignidad «irracionales»: en términos lacanianos, nos encontramos aquí con la función del *Y'a de l'Un*: incluso allí, había un Elegido que mantenía el mínimo de solidaridad que define el vínculo social propiamente dicho, en cuanto opuesto a la colaboración en el marco de una pura estrategia de supervivencia. Hay dos cuestiones esenciales aquí: primero, este individuo ha sido siempre percibido como *uno* (nunca ha habido una multitud de Elegidos, como si, por alguna oscura

necesidad, el exceso de este milagro inexplicable de la solidaridad tuviera que encarnarse en Uno); segundo, lo que importaba no era tanto lo que este Elegido *hacía* efectivamente por los demás, sino su misma *presencia* entre ellos (lo que permitía a los otros sobrevivir era la conciencia de que, por más que durante la mayor parte del tiempo se vieran reducidos a máquinas de supervivencia, *había Uno* que conservaba la dignidad humana). Por analogía con las risas enlatadas, tendríamos aquí algo así como una *dignidad enlatada*, donde el Otro (el Elegido) conserva mi dignidad por mí, en mi lugar, o, más precisamente, yo conservo mi dignidad A TRAVÉS del Otro: es posible que yo me haya rebajado a una cruel lucha por la supervivencia, pero la sola conciencia de que hay Uno que conserva su dignidad me permite a MI conservar un vínculo mínimo con la humanidad. Muchas veces, cuando este Elegido se desmoronaba o se revelaba como un farsante, los demás prisioneros perdían su voluntad de vivir y se convertían en muertos vivientes indiferentes: paradójicamente, lo que sostenía su disposición a luchar por la supervivencia era la excepción a esta regla, el hecho de que había Uno que NO se había rebajado a este nivel, de modo que, cuando desaparecía la excepción, la propia lucha por la supervivencia perdía intensidad. Esto quiere decir, claro está, que este Uno no se definía exclusivamente por sus cualidades «reales» (a este nivel, tal vez hubiera habido más como él, o tal vez en realidad sí había cedido, o era solo un farsante, que solo hacía el papel): su excepcional función era más bien la *transferencia*, es decir, ocupaba un lugar construido (presupuesto) por los otros.

En *Matrix*, en cambio, el Elegido es aquel que es capaz de ver que nuestra realidad cotidiana no es real, sino un universo virtual codificado, y que es por lo tanto capaz de desenchufarse de ella, manipularla y dejar sus reglas en suspenso (volar por los aires, detener las balas…). Esta virtualización de la realidad es crucial para la función de ESTE Elegido: la realidad es un constructo artificial cuyas reglas pueden violarse, o al menos reformularse. En eso consiste la idea propiamente paranoica de que el Otro puede suprimir la resistencia de lo Real («Puedo cruzar una pared andando, si realmente quiero hacerlo…», es decir, el hecho de que la mayoría de nosotros seamos incapaces de hacerlo se explica por un fracaso de la

voluntad del sujeto). Sin embargo, es aquí donde la película, de nuevo, no va lo bastante lejos: en la memorable escena de la sala de espera de la profetisa que decidirá si Neo es o no el Elegido, un niño al que vemos torcer una cuchara con el pensamiento le dice al sorprendido Neo que la forma de hacerlo no es convencerse a uno mismo de que se puede torcer la cuchara, sino convencerse a uno mismo de que NO HAY CUCHARA… Pero ¿qué pasa entonces CONMIGO? ¿No debería ser el paso siguiente aceptar la proposición budista según la cual YO MISMO, el sujeto, no existo?

Para especificar aún más lo que hay de falso en *Matrix*, deberíamos distinguir la simple imposibilidad tecnológica de la falsedad fantasmática: el viaje en el tiempo es (probablemente) imposible, pero los escenarios fantasmáticos relacionados con este tipo de viajes son, sin embargo, «verdaderos» por los conflictos libidinales que expresan. En consecuencia, el problema de *Matrix* no es la ingenuidad científica de sus trucos: la idea de pasar de la realidad a la realidad virtual a través de un teléfono tiene sentido, pues todo cuanto necesitamos es un agujero/grieta por la que escapar. (Tal vez un váter hubiera sido una solución aún mejor: ¿acaso no es el dominio en el que desaparecen los excrementos después de tirar de la cadena una de las metáforas del Más Allá horrible-sublime del Caos primordial, preontológico, en el que desaparecen todas las cosas? Lo Real es, pues, el agujero topológico o la torsión que «curva» el espacio de nuestra realidad para que podamos percibir/imaginar la desaparición de los excrementos en una dimensión alternativa que no forma parte de nuestra realidad cotidiana.) El problema es una inconsistencia fantasmática más radical, que se hace más explícita cuando Morfeo (el líder afroamericano de la resistencia, animado por la fe en que Neo es el Elegido) trata de explicarle qué es Matrix a un Neo todavía perplejo, y lo que hace es vincularlo de forma bastante clara a un fallo en la estructura del universo:

> Es esa sensación que has tenido toda tu vida. La sensación de que hay algo que no funciona en el mundo. No sabes qué es, pero está ahí, como una astilla clavada en tu mente, y te está enloqueciendo. […] Matrix nos rodea, está por todas partes, incluso ahora, en esta misma habitación. […] Es el mundo que ha sido puesto ante tus ojos para ocultarte la verdad. NEO: ¿Qué verdad? MORFEO: Que eres un esclavo, Neo. Igual que los demás, naciste en cautiverio […] en una prisión que no puedes ni oler, ni saborear, ni tocar. Una prisión para tu mente.

En este punto surge la principal inconsistencia de la película: la experiencia de la carencia/inconsistencia/obstáculo es supuestamente la prueba de que lo que experimentamos como realidad es un simulacro. Sin embargo, hacia el final de la película, Smith, el agente de Matrix, da una explicación diferente, mucho más freudiana:

> Sabía que la primera Matrix fue diseñada para ser un perfecto mundo humano? ¿Donde nadie sufriera, donde todo el mundo fuera feliz? Fue un desastre. NADIE aceptó ese programa. Se perdieron cosechas enteras de seres humanos que servían como baterías. Algunos creían que no teníamos el lenguaje de programación para describir su mundo perfecto. Pero yo creo que, como especie, los seres humanos definen su realidad a partir de la tristeza y el sufrimiento. Así que el mundo perfecto era un sueño del que sus primitivos cerebros querían constantemente despertar. Por ese motivo Matrix fue rediseñada así: en el apogeo de su civilización.

La imperfección de nuestro mundo es, pues, al mismo tiempo un signo de su virtualidad y un signo de su realidad. Podría decirse que el agente Smith (no lo olvidemos: no es un ser humano como los demás, sino una encarnación virtual directa de la propia Matrix, el gran Otro) ocupa el lugar del analista dentro del universo de la película: su lección es que para nosotros, los humanos, la experiencia de un obstáculo insuperable es una condición positiva para percibir algo como real. La realidad es en último término lo que *resiste*.

MALEBRANCHE EN HOLLYWOOD

La siguiente inconsistencia tiene que ver con la muerte: ¿POR QUÉ mueres «realmente» cuando solo has muerto en una realidad virtual regulada por Matrix? La película ofrece la respuesta oscurantista: «NEO: Si te matan en Matrix, ¿mueres aquí, es decir, no solo en la realidad virtual, sino también en la vida real? MORFEO: El cuerpo no puede vivir sin la mente». La lógica que hay detrás de esta solución es que tu cuerpo «real» solo puede vivir (funcionar) en conjunción con tu mente, es decir, con el universo mental en el que estás inmerso, de modo que si estás en una realidad virtual y te matan, esta muerte afecta también a tu cuerpo real… La solución contraria (solo puedes morir cuando te matan en la realidad) se queda también algo

corta. La cuestión clave es: ¿está el sujeto TOTALMENTE inmerso en la realidad virtual dominada por Matrix, o bien conoce o SOSPECHA al menos el estado de cosas real? Si la respuesta es SÍ, una simple retirada a un distanciamiento adánico nos volvería inmortales EN LA REALIDAD VIRTUAL, y como Neo ya se ha liberado de la plena inmersión en la realidad virtual, debería SOBREVIVIR al enfrentamiento con el agente Smith que tiene lugar DENTRO de la realidad virtual controlada por Matrix (del mismo modo que puede detener las balas, debería ser capaz de desrealizar los golpes que recibe su cuerpo.)

Por esta razón, es crucial mantenerse en una ambigüedad radical respecto a cómo afectará el ciberespacio a nuestras vidas: esto es algo que no depende tanto de la tecnología en sí como del modo en que se inscribe en la sociedad. La inmersión en el ciberespacio puede intensificar nuestra experiencia corporal (una nueva sensualidad, nuevos cuerpos con más órganos, nuevos sexos…), pero también abre la posibilidad de que alguien manipule la maquinaria que controla el ciberespacio para *robarnos* literalmente nuestro cuerpo (virtual), para quitarnos todo control sobre él, hasta el punto de que ya no podamos considerarlo «nuestro propio» cuerpo. Nos hallamos aquí ante la ambigüedad constitutiva de la idea de mediatización:[6] originalmente, esta idea designaba una situación por la cual el sujeto quedaba privado de su capacidad directa e inmediata de tomar decisiones; el gran maestro de la mediatización política fue Napoleón, que tenía por costumbre dejar en manos de los monarcas derrotados un poder aparente, cuando en realidad ya no estaban en posición de ejercerlo. A un nivel más general, podría decirse que esta «mediatización» del monarca es lo que define la monarquía constitucional: en ella, el monarca se ve reducido al gesto puramente simbólico de «dar su consentimiento», de estampar la firma y conferir de este modo fuerza performativa a unos edictos cuyo contenido viene determinado por el cuerpo gubernativo electo. ¿Y no se puede decir lo mismo, *mutatis mutandis*, de la progresiva informatización de nuestra vida cotidiana, en el curso de la cual el sujeto se encuentra cada vez más «mediatizado» y pierde poder de forma casi imperceptible, bajo la falsa apariencia de que lo gana? La mediatización de nuestro cuerpo (su inserción en la red de medios electrónicos), supone que

quede expuesto a la amenaza de una «proletarización» radical: el sujeto se ve potencialmente reducido al puro $, pues incluso mi experiencia personal puede ser robada, manipulada, regulada por la máquina-Otro. De nuevo vemos que la perspectiva de una virtualización radical pone al ordenador en una posición estrictamente análoga a la de Dios en el ocasionalismo malebranchiano: si el ordenador coordina la relación entre mi mente y (lo que experimento como) el movimiento de mis miembros (en la realidad virtual), no cuesta mucho imaginar un ordenador que escapa a nuestro control y comienza a actuar como un Dios Maligno, alterando la coordinación entre mi mente y mi experiencia corporal. En la realidad (virtual) puede suspenderse o incluso revocarse la señal de mi mente de levantar la mano, lo cual cuestiona la experiencia fundamental de que mi cuerpo es «mío»… Parece, pues, que el ciberespacio hace realidad la fantasía paranoica de Schreber, el juez alemán cuyas memorias analizó Freud:[7] el «universo conectado» es psicótico en la medida en que parece materializar la alucinación schreberiana de unos rayos divinos a través de los cuales Dios controla directamente la mente humana. En otras palabras, la externalización del gran Otro en el ordenador explica la dimensión inherentemente paranoica de nuestro universo conectado. O, dicho aún de otro modo, es un lugar común afirmar que la posibilidad de trasladar su conciencia a un ciberespacio informático libera finalmente a las personas de sus cuerpos, *pero también lo es decir que libera a las máquinas de «sus» personas*…

La escenificación de la fantasía fundamental

La inconsistencia final de la película tiene que ver con la ambigüedad de la liberación de la humanidad anunciada por Neo en la última escena. Como resultado de la intervención de Neo, se produce un «FALLO DEL SISTEMA» en Matrix. Al mismo tiempo, Neo se dirige a la gente que se encuentra atrapada aún en Matrix como el Salvador que les enseñará a liberarse de las limitaciones que impone la propia Matrix: podrán violar las leyes físicas, doblar metales, volar por el aire… Sin embargo, el problema es que todos

estos «milagros» son posibles solo si permanecemos DENTRO DE una realidad virtual generada por Matrix, y nos limitamos a forzar o alterar sus leyes. Nuestro estatus «real» sigue siendo el de esclavos de Matrix: solo hemos ganado, por decirlo así, un poder adicional para cambiar las reglas de nuestra cárcel mental. ¿Quiere decir eso que abandonamos la idea de salir de Matrix y acceder a la «realidad real», donde nos convertiremos en miserables criaturas obligadas a vivir en la desolada superficie de la Tierra?

Desde un punto de vista adorniano, deberíamos decir que estas inconsistencias[8] son el momento de verdad de la película, ya que apuntan hacia los antagonismos de nuestra experiencia social tardocapitalista, unos antagonismos que tienen que ver con parejas ontológicas básicas como la realidad y el dolor (la realidad como aquello que interfiere en el reinado del principio del placer), la libertad y el sistema (la libertad solo es posible dentro de un sistema que impide su plena realización). Sin embargo, la fuerza última de la película hay que buscarla a otro nivel. Hace años, películas de ciencia ficción como *Zardoz* o *La fuga de Logan* anunciaban ya la condición posmoderna actual: el grupo aislado que vive una vida aséptica en un entorno cerrado y suspira por la experiencia del mundo real, de corrupción material. Hasta la llegada de la posmodernidad, la utopía tenía por misión la huida de lo real de la historia hacia una Otredad intemporal. Con la llegada de una época en la que coinciden el «fin de la historia» posmoderno y la plena disponibilidad del pasado en un recuerdo digitalizado, de una época en la que todos VIVIMOS la utopía intemporal como una experiencia ideológica cotidiana, la utopía pasa a ser la aspiración a lo Real mismo de la Historia, del recuerdo, de la marca del pasado, el intento de salir de la burbuja hacia el hedor y la podredumbre de la realidad en bruto. *Matrix* da el último giro a esta inversión, al combinar la utopía con la distopía: la realidad misma en la que vivimos, la utopía intemporal representada por Matrix, tiene realmente por objeto reducirnos al estado pasivo de baterías vivientes para proporcionarle energía a Matrix.

En consecuencia, el impacto único de la película no se debe tanto a su tesis central (lo que experimentamos como realidad es una realidad virtual artificial generada por «Matrix», un superordenador al que nuestras mentes están directamente conectadas), sino a la imagen central de millones de

seres humanos llevando vidas claustrofóbicas en cunas llenas de agua, mantenidos con vida para suministrar energía (electricidad) a Matrix. Cuando (algunas de) estas personas «despiertan» de su inmersión en la realidad virtual controlada por Matrix, este despertar no significa una apertura al gran espacio de la realidad exterior, sino en primer lugar el descubrimiento terrible de su anterior reclusión, durante la cual no habían sido más que organismos fetales, inmersos en fluido prenatal… Esta pasividad total es la fantasía imposible que sostiene nuestra experiencia consciente como sujetos activos y autoafirmativos: es la fantasía *perversa* por antonomasia, la idea de que somos en último término los *instrumentos* de la *jouissance* de Otro (Matrix) que absorbe nuestra sustancia vital como si fuéramos baterías. En eso reside el verdadero enigma libidinal de este dispositivo: ¿POR QUÉ *necesita* Matrix energía humana? La solución puramente energética, naturalmente, no tiene sentido: Matrix podría haber encontrado fácilmente otra fuente de energía más fiable, que no requiriese un dispositivo tan extraordinariamente complejo como una realidad virtual coordinada para millones de unidades humanas. (Podemos ver aquí otra inconsistencia: ¿por qué no sumerge Matrix a cada individuo en su propio universo artificial solipsista? ¿Por qué complicar las cosas coordinando el programa para que toda la humanidad habite en un solo universo virtual?) La única respuesta consistente es que Matrix se alimenta de la *jouissance* humana, con lo que volvemos a encontrarnos con la tesis lacaniana fundamental de que el gran Otro no es ninguna máquina anónima, sino que necesita un influjo constante de *jouissance*. De este modo, el planteamiento de la película queda invertido: lo que aparece en esta como la escena del despertar a nuestra verdadera situación es en realidad exactamente lo contrario, el desvelamiento de la fantasía fundamental en la que se basa todo nuestro ser.

Hoy día es un lugar común hablar de la íntima conexión que existe entre la perversión y el ciberespacio. Según la visión estándar, la fantasía perversa escenifica la «renegación de la castración», ¿y acaso no es el ciberespacio un universo impermeable a la inercia de lo Real, solo limitado por reglas autoimpuestas? ¿No sucede también lo mismo con la realidad virtual de *Matrix*? La «realidad» en la que vivimos pierde su carácter

inexorable, se convierte en un dominio de reglas arbitrarias (impuestas por Matrix) que uno puede violar si tiene la suficiente Voluntad… Según Lacan, sin embargo, esta visión estándar deja fuera la relación única entre el Otro y la *jouissance* que se da en la perversión. ¿Qué significa esto, exactamente? Recordemos la tesis de Flourens según la cual la anestesia funciona solo sobre la red neuronal de nuestra memoria: sin saberlo, somos nuestras mayores víctimas, nos destripamos unos a otros en vivo… ¿Y no podemos leer también todo esto como la fantasía perfecta de la interpasividad, de la Otra Escena donde pagamos el precio de nuestra intervención activa en el mundo? El agente libre y activo no es posible sin este soporte fantasmático, sin esta Otra Escena donde se encuentra enteramente en manos del Otro.[9] Un sadomasoquista asume voluntariamente este sufrimiento como la vía de acceso al Ser.

Esta yuxtaposición de los dos aspectos de la perversión nos da la mejor pista para entender *Matrix*: por un lado, la reducción de la realidad a un dominio virtual regulado por reglas arbitrarias susceptibles de ser suspendidas; por otro lado, la verdad oculta tras esta libertad, la reducción del sujeto a una pasividad completamente instrumental. La prueba última del declive en la calidad de las siguientes entregas de la trilogía de *Matrix* es que no explotan en lo más mínimo este aspecto central de la película: una auténtica revolución habría sido cambiar la relación que guardan los humanos y la propia máquina con la *jouissance* y su apropiación. ¿Qué pasaría si la gente saboteara Matrix negándose a segregar *jouissance*?

Tal como sabe cualquier persona razonable y educada, la verdadera grandeza y el legado histórico del cine italiano, su contribución histórica a la cultura europea y global del siglo XX, no reside en el neorrealismo ni en ninguna otra rareza apta solo para intelectuales degenerados, sino en tres géneros únicos: los *spaghetti-westerns*, las comedias eróticas de los años setenta, y (el más grande de todos) los espectáculos históricos *peplum* (*Hércules contra Maciste*, etcétera). Una de las grandes cimas del segundo género es la vulgar y entretenida *Conviene hacer bien el amor* (1974, dirigida por Pasquale Festa Campanile), cuya premisa fundamental es que en un futuro cercano el mundo se queda sin energía, y el doctor Nobile, un joven y brillante científico italiano, descubre que el cuerpo humano libera

una inmensa cantidad de energía al realizar el acto sexual… a condición de que la pareja no esté enamorada. Por este motivo, y en interés de la supervivencia de la humanidad, la Iglesia decide invertir su doctrina: el amor es pecado, y el sexo es bueno solo cuando no hay amor. A partir de entonces las parejas deberán confesarle al sacerdote: «¡Perdón, padre, he pecado, me he enamorado de mi esposa!». Con objeto de generar energía, se ordena a las parejas que hagan el amor dos veces por semana en grandes salas colectivas, donde un supervisor se encarga de controlarlas: «¡La pareja de la segunda fila a la derecha, que se mueva más rápido!»… No puede menos que saltar a la vista el parecido con *Matrix*. La verdad de ambas películas es que, en el tardocapitalismo actual, la política es cada vez más una política de la *jouissance*, centrada en los modos de solicitar, controlar y regular la *jouissance* (aborto, matrimonios gays, divorcios…).

Revoluciones recargadas

Matrix Reloaded («Matrix recargada») propone —o más bien juega con— una serie de formas de superar las inconsistencias de su precuela, pero en el proceso no hace más que caer en NUEVAS inconsistencias de su propia cosecha. El final de la película anterior había quedado abierto e irresuelto no solo a nivel narrativo, sino también por lo que se refiere a su visión subyacente del universo. Lo que se busca es, pues, introducir sospechas y complicaciones adicionales para problematizar la simple y clara ideología de la liberación que subyace a la primera parte. El ritual extático de la comunidad en la ciudad subterránea de Sión no puede menos que recordar una reunión religiosa fundamentalista. También se proyectan dudas sobre dos figuras proféticas clave: ¿son verdaderas las visiones de Morfeo, o estamos ante un loco paranoico empeñado en imponer sus alucinaciones? Neo tampoco sabe si puede confiar en el Oráculo, una mujer capaz de prever el futuro: ¿manipula ella también a Neo con sus profecías? ¿Es ella una representante del aspecto BUENO de Matrix, un virus descontrolado que se multiplica en el intento de evitar su propia eliminación? ¿Y qué decir de los crípticos pronunciamientos del Arquitecto de Matrix, el autor de su

software, su Dios? Dicho arquitecto informa a Neo de que vive en realidad en la sexta versión mejorada de Matrix: en cada una de ellas ha surgido una figura salvadora, pero su intento de liberar a la humanidad ha terminado en una catástrofe a gran escala. ¿Es posible que la rebelión de Neo no sea un evento único, sino parte de un ciclo más amplio de perturbación y restauración del Orden? Hacia el final de *Matrix Reloaded*, todo queda bajo una sombra de duda: la cuestión no es solo si alguna revolución contra Matrix puede lograr lo que pretende o si debe terminar en una orgía de destrucción, sino más bien si todas ellas han sido ya tenidas en cuenta por la propia Matrix, o incluso planeadas por esta. ¿Podemos considerar siquiera a aquellos que se han liberado de Matrix como sujetos libres para tomar sus decisiones? ¿Cuál es la solución? ¿Arriesgarse igualmente a una rebelión abierta, resignarse a participar en juegos locales de «resistencia», aun permaneciendo en el interior de Matrix, o incluso entrar en una colaboración transclasista con las fuerzas «buenas» dentro de Matrix? Así es como termina *Matrix Reloaded*: con el fracaso del «mapa cognitivo» que refleja a la perfección la lamentable situación de la actual lucha de la Izquierda contra el Sistema.

El final de la película introduce un giro suplementario, cuando Neo detiene mágicamente las máquinas-calamar que atacan a los humanos con solo levantar su mano: ¿cómo ha podido hacerlo en el «desierto de lo real», NO en Matrix, donde, por supuesto, puede hacer maravillas, congelar el flujo del tiempo, desafiar las leyes de la gravedad, etcétera? ¿Acaso apunta esta inconsistencia inexplicada hacia la solución de que «todo cuanto existe ha sido generado por Matrix», que NO hay realidad última? Aunque debamos rechazar la tentación «posmoderna» de optar por la salida fácil de todas estas confusiones y proclamar que todo cuanto existe es una serie infinita de realidades virtuales que se reflejan unas a otras, hay una intuición correcta detrás de esta complicación de la división sencilla y directa entre una «realidad real» y el universo generado por Matrix: incluso aunque la lucha tenga lugar en la «realidad real», la batalla clave debe ganarse en Matrix, razón por la cual hay que (re)entrar en este universo virtual ficcional. Si la lucha tuviera que librarse meramente en el «desierto

de lo real», se convertiría en otra aburrida distopía sobre los supervivientes de la humanidad luchando contra máquinas malignas.

Para plantear la cuestión en términos de la vieja pareja marxista *infraestructura/superestructura*: hay que tener en cuenta la dualidad irreductible que existe entre los procesos socioeconómicos «objetivos» que tienen lugar materialmente en la realidad, por un lado, y el proceso político-ideológico propiamente dicho, por el otro. ¿No podría ser que el dominio inherentemente «estéril» de la política, mero teatro de sombras, resultara crucial para transformar la realidad? La economía seguiría siendo, pues, el terreno real donde ocurren las cosas, la política un teatro de sombras, y sin embargo la batalla debería librarse en el terreno de la política y la ideología. Tomemos por ejemplo la desintegración del bloque comunista a finales de los años ochenta: el hecho principal era la pérdida de poder por parte de los estados comunistas, pero la ruptura crucial tuvo lugar a otro nivel, en aquellos momentos mágicos en que, estando los comunistas formalmente en el poder, el pueblo perdió el miedo de repente y dejó de tomarse en serio la amenaza. Las batallas «reales» con la policía continuaban, pero todo el mundo sabía de algún modo que «el juego había terminado»… El título de *Matrix Reloaded* resulta, pues, bastante apropiado: si la primera parte estaba dominada por el impulso de salir de Matrix, de liberarse de su yugo, la segunda parte deja claro que la batalla debe ganarse DENTRO de Matrix, que es preciso regresar a ella.

En *Matrix Reloaded*, los hermanos Wachowski subieron la apuesta de forma deliberada, y nos enfrentaron con todas las complicaciones y confusiones del proceso de liberación. De este modo se pusieron ellos mismos contra las cuerdas, pues la tarea a la que se enfrentaban era casi imposible. Si *Matrix Revolutions* había de ser un éxito, tenía que encontrar nada menos que la respuesta adecuada a los dilemas de la política revolucionaria en nuestros días, el borrador del acto político que la Izquierda busca hoy desesperadamente. No tiene, pues, nada de extraño que fracasara miserablemente, lo cual constituye una ilustración perfecta de un sencillo análisis marxista: el fracaso de la narración, la imposibilidad de construir una «buena historia», apunta hacia un fracaso social más fundamental.

El primer signo de este fracaso es la ruptura del contrato con los espectadores. La premisa ontológica de *Matrix* (primera parte) es directamente realista: existe, por un lado, una «realidad real» y, por el otro, el universo virtual de Matrix, que puede ser explicado enteramente en términos de lo que sucede en la realidad. *Matrix Revolutions* rompe estas reglas: en esta entrega los poderes «mágicos» de Neo y Smith se extienden hasta la propia «realidad real» (Neo también puede parar las balas allí, etcétera). ¿No viene a ser esto como una novela de detectives que, tras una compleja serie de pistas, terminara dando como solución que el asesino tiene poderes mágicos y es capaz de cometer su crimen violando las leyes de nuestra realidad? El lector se sentiría estafado, igual que ocurre en *Matrix Revolutions*, donde el tono dominante es la fe, no el conocimiento.

Pero incluso en este nuevo terreno surgen inconsistencias. En la última escena de la película, el encuentro de la pareja que sella el pacto, el Oráculo (femenino) y el Arquitecto (masculino), tiene lugar *en la realidad virtual de Matrix*: ¿por qué? Ambos son solo programas informáticos, y el interfaz virtual existe solo para la mirada humana: los ordenadores no se comunican entre ellos a través de la pantalla de un imaginario virtual, sino que intercambian directamente bits digitales… ¿Para qué mirada se propone esta escena? Aquí la película «hace trampa», y se deja llevar por la lógica imaginaria.

El tercer fallo es de carácter más narrativo: la propia simplicidad de la solución propuesta. Las cosas no terminan de explicarse, y la solución final parece más bien una forma de «cortar» el nudo gordiano. Esto es algo especialmente deplorable en atención a los muchos interrogantes que se abren en *Matrix Reloaded* (Morfeo como un paranoico peligroso, la corrupción de la élite dominante de Sión) que quedan sin explorar en *Revolutions*. El único aspecto nuevo interesante de esta película —el interés por el intermundo, ni Matrix ni la realidad— también queda por explorar.

El elemento clave de toda la serie *Matrix* es la necesidad progresiva de elevar a Smith a la categoría de héroe negativo principal, de amenaza para todo el universo, una especie de negativo de Neo. ¿Quién es Smith en realidad?: una especie de alegoría de las fuerzas fascistas, un programa malo que ha escapado a todo control, se ha vuelto autónomo y es una

amenaza para la propia Matrix. La lección de la película, en su mejor lectura, es la lucha antifascista: los matones fascistas generados por el Capital para controlar a los trabajadores (o por Matrix para controlar a los humanos) terminan por escapar a su control, por lo que Matrix debe recurrir a la ayuda de los humanos para derrotarlos, del mismo modo que el capital liberal tuvo que recurrir a la ayuda de los comunistas, su mortal enemigo, para derrotar al fascismo… (Visto desde la perspectiva política de hoy, habría sido mejor utilizar como modelo un posible pacto de Israel con Arafat y la OLP, justo cuando estaba a un paso de destruirlos, a cambio de que la ayudaran a derrotar a Hamás, después de que esta escapara a todo control…) Sin embargo, *Matrix Revolutions* tiñe esta lógica antifascista con elementos potencialmente fascistas: aunque el Oráculo (femenino) y el Arquitecto (masculino) son solo programas, su diferencia se plantea en términos sexualizados, de modo que el final de la película se inscribe en la lógica del equilibrio entre los «principios» masculino y femenino.

Cuando, al final de *Matrix Reloaded*, el milagro se produce en la propia realidad, solo quedan dos salidas abiertas: el gnosticismo posmoderno o bien el cristianismo. En otras palabras, la tercera parte debe decir que la «realidad real» no es más que otro espectáculo generado por Matrix, que no hay una realidad «real» última, o bien entramos en el terreno de la magia divina. ¿Se convierte realmente Neo en una figura crística en *Matrix Revolutions*? En principio podría parecer así: al final de su duelo con Smith, Neo se convierte en (otro) Smith, de modo que a su muerte, Smith (todos los Smiths) es (son) destruidos… Sin embargo, una mirada más atenta descubre una diferencia clave: Smith es una figura protojudía, un intruso obsceno que se multiplica como las ratas, que escapa a todo control e inquieta la armonía de los Humanos y las Máquinas-Matrix, por lo que su destrucción hace posible un pacto de clase (temporal). Lo que muere con Neo es este intruso judío que trae el conflicto y el desequilibrio; en el caso de Cristo, al contrario, es el propio Dios quien se hace hombre, por lo que, *con la muerte de Cristo, de este hombre (ecce homo), el propio Dios (trascendente) muere también*. La verdadera versión «cristológica» de la trilogía de Matrix habría exigido un planteamiento radicalmente distinto: Neo debería ser un programa de Matrix devenido humano, una encarnación

directamente humana de Matrix, con lo que su muerte supondría la destrucción de la propia Matrix.

No puede menos que llamar la atención lo ridículo del pacto final: el Arquitecto debe prometer al Oráculo no solo que las máquinas no lucharán más contra los hombres fuera de Matrix, sino que aquellos humanos que deseen liberarse de Matrix tendrán libertad para hacerlo. ¿Cómo se les dará esa opción? Al final, pues, no se resuelve nada en realidad: Matrix sigue ahí, explotando a los humanos, y nada garantiza que no surgirá un nuevo Smith; la mayoría de los humanos siguen en la esclavitud. La razón de que terminemos en esta situación es un típico cortocircuito ideológico, a saber, que Matrix funciona como una doble alegoría: por el Capital (las máquinas extraen energía de nosotros) y por el Otro, es decir, por el orden simbólico como tal.

Sin embargo, tal vez podría verse en *Revolutions* —y este sería el único modo de redimirla (al menos en parte)—, o en el fracaso mismo de la serie *Matrix*, un mensaje de advertencia dirigido a los espectadores: no hay solución final en el horizonte de hoy, el Capital está aquí para quedarse, y lo único que podemos esperar es una tregua temporal. En otras palabras, que hay algo mucho peor que el punto muerto con el que termina la película: la celebración pseudodeleuziana de la revolución victoriosa de la multitud.

6
El ciberespacio, o la suspensión de la autoridad

La puerta de la fantasía

En el relato de J. G. Ballard «La Gioconda del mediodía crepuscular», el héroe se recupera de una enfermedad ocular pasando unos días en una tumbona junto al mar, inmovilizado por la venda que le cubre los ojos y oyendo a las gaviotas. El sonido de las gaviotas le hace evocar una y otra vez una escena extraña y mágica en la que sube las escaleras de una misteriosa cueva marina, al término de las cuales le espera una mujer medio cubierta entre velos, el objeto incestuoso por antonomasia del deseo (la última línea del relato caracteriza al héroe como «un ávido, impenitente Edipo»); sin embargo, siempre se despierta justo antes de que se revele la identidad de la mujer. Cuando por fin el doctor le declara curado y le retira la venda, deja de ver la escena; desesperado, toma una determinación radical: sale a mediodía y mira directamente al sol hasta que se queda ciego, con la esperanza de que, de este modo, podrá ver la escena entera… Este relato escenifica la elección entre la realidad y lo real fantasmático accesible solo para un sujeto ciego. La fractura entre las dos se manifiesta como anamorfosis: desde el punto de vista de la realidad, lo real no es más que una mancha sin forma, del mismo modo que la visión de lo real fantasmático difumina los contornos de la «realidad».

En el famoso relato de Saki «La ventana abierta» encontramos la versión más esquemática posible de la relación entre el significante, la realidad y lo Real fantasmático. Un invitado llega a una casa de campo y se queda mirando desde una gran ventana francesa hacia los terrenos de la parte trasera; la hija de la familia, que está sola en la casa y es, por lo tanto, la única persona que ha salido a recibirle, le explica que ahora vive sola: todos los demás miembros de la familia han muerto recientemente en un accidente. Poco después el invitado vuelve a mirar por la ventana, y ve que

los demás miembros de la familia se acercan lentamente por el campo, de regreso de una cacería; convencido de estar viendo los fantasmas de los muertos, el invitado huye despavorido… (Naturalmente, la hija resulta ser una mentirosa patológica a la que no le falta inteligencia; en un momento improvisa otra historia para explicar a su familia el motivo por el que el invitado ha huido, presa del pánico.) Vemos, pues, que unas cuantas palabras que ofrezcan el contexto simbólico adecuado pueden bastar para transformar una ventana en un marco de fantasía y para transubstanciar milagrosamente a los embarrados propietarios de la casa en temibles apariciones. A un nivel más elaborado, encontramos el mismo planteamiento en una de las mejores películas de ciencia ficción que se han hecho recientemente, *Stargate*, de Roland Emmerich, la historia de un joven científico que resuelve el enigma de un anillo inmenso, hecho de un metal desconocido, que había sido descubierto en Egipto en los años veinte. Para poner en funcionamiento el anillo es preciso introducir en él siete signos predeterminados, tras lo cual se convierte en una «puerta de las estrellas»: cuando uno cruza el centro del anillo, entra en un universo alternativo, es decir, en una dimensión espaciotemporal distinta. Lo que vuelve operativo el anillo es, pues, la identificación del séptimo símbolo que falta: nos encontramos aquí con un problema de eficiencia simbólica, no una investigación científica sobre causalidad material, es decir, lo que activa el anillo, con toda su potencia de marco fantasmático, es la inscripción de los símbolos adecuados, igual que en «La ventana abierta» de Saki basta una intervención simbólica para transubstanciar un vulgar marco de ventana en una pantalla capaz de conjurar apariciones fantasmáticas.

Dentro de la literatura y el cine de ciencia ficción, puertas, espejos y ventanas sirven muchas veces como vía de acceso a otra dimensión fantasmática: una de las escenas clásicas en la ciencia ficción es la de un sujeto que abre una puerta y, en lugar de la realidad esperada al otro lado, encuentra algo totalmente imprevisto (una realidad fantasmática). El secreto es, pues, muchas veces «el secreto al otro lado de la puerta». Otra versión de la misma estrategia es el sujeto que mira por el espejo y ve «otra cosa», algo que no es el reflejo de la realidad cotidiana que hay a este lado de espejo. Dentro de la historia del cine, tal vez el mayor maestro en el arte de

elevar una puerta o una ventana a la función de lugar de paso fantasmático ha sido Orson Welles. En su versión de *El proceso* de Kafka, por ejemplo, explota sistemáticamente el potencial fantasmático del sencillo acto de abrir una puerta: «Siempre dan paso a lugares desconcertantes […] En *El proceso*, la "habitación de al lado" sugiere siempre un horror psíquico reprimido».[1] Cuando una mujer que está haciendo la colada en una habitación miserable abre las pequeñas puertas que hay al fondo para que pase K., este se encuentra de golpe en una gran habitación donde se celebra algo así como un mitin político, con cientos de personas apiñadas entre las vigas, y el aire cargado de humo… En claro contraste con este paso repentino de un pequeño espacio privado a un gran espacio público, podríamos citar la aventura de K. en un edificio de oficinas: tras avanzar por un corredor fuertemente iluminado en un gran y moderno edificio de oficinas, K. abre una puerta y se encuentra en un pequeño armario donde un hombre vestido de cuero fustiga a dos policías corruptos contra los que poco antes K. había presentado una queja. «La gran sala corporativa ha dado paso a una claustrofóbica cámara de tortura, un espacio pequeño y desagradable, iluminado por una bombilla desnuda y lleno de figuras retorcidas.»[2] Esta escena expresa a la perfección la lógica retorcida del superego: culpabiliza a K. con solo hacer realidad su propia protesta ante el Tribunal de un modo excesivamente literal, o, dicho de otro modo, bajo la forma de una obscena tortura, sadomasoquista y sexualizada, lo que encuentra K. es la verdad de su propia demanda al Otro, la Ley.

¿Y no es esa precisamente la naturaleza básica del espacio fantasmático —la de marco que nos permite atisbar el Otro Escenario—, desde las pinturas prehistóricas de Lascaux hasta la realidad virtual generada por ordenador? ¿No es la *interfaz* de un ordenador la última materialización de este marco? Lo que define propiamente la «dimensión humana» es la presencia de una pantalla, de un marco que nos permite comunicarnos con un universo virtual «suprasensible» para el que no hay lugar en la realidad: Lacan apuntó que el lugar propio de las Ideas de Platón es la superficie de la apariencia pura. Es esta una abertura que desequilibra nuestra inmersión en el entorno natural y nos arroja al estado de lo «desencajado»: ya no estamos «en casa» en el mundo material, aspiramos a Otro Escenario que,

sin embargo, permanece siempre «virtual», una promesa de sí mismo, un reflejo pasajero y anamórfico visible solo con el rabillo del ojo. No es solo que el hombre sea un *zoon technikos*, que interpone entornos artificiales y tecnológicos, una «segunda naturaleza», entre él y los entornos naturales; se trata más bien de que el estatus de esta «segunda naturaleza» es irreductiblemente *virtual*. Volviendo al ejemplo de la interfaz: «virtual» es el espacio que vemos en la pantalla de la interfaz, este universo de signos e imágenes fascinantes por el que podemos deslizarnos libremente, el universo proyectado en la pantalla que crea una falsa impresión de «profundidad». Tan pronto como cruzamos su umbral y miramos hacia lo que se encuentra «efectivamente» tras la pantalla, no encontramos más que una incomprensible maquinaria digital. Este escenario fantasmático es estrictamente correlativo al orden simbólico: no hay orden simbólico sin espacio fantasmático, no hay orden ideal del *logos* sin Otro Escenario «virtual», pseudomaterial, del que puedan llegar apariciones fantasmáticas, o, por decirlo en palabras de Schelling, no hay Espíritu sin Espíritus, no hay universo puramente espiritual de las Ideas sin la obscena, etérea y fantasmática corporeidad de los «espíritus» (fantasmas, vampiros, muertos vivientes…). Justamente en esta afirmación del inevitable soporte fantasmático pseudomaterial de las Ideas reside la intuición crucial del verdadero materialismo.

Interfaz

¿Qué es una pantalla de fantasía, una «interfaz»? A veces la encontramos incluso en la naturaleza, como en el caso del lago Cerknica, en Eslovenia: un lago intermitente que en ciertas estaciones arroja al aire peces, etcétera, y que fue siempre visto como una especie de pantalla mágica, el milagro de algo que sale de la nada. El fenómeno intrigaba ya a los científicos naturales del siglo XVII, y un autor esloveno, Janez Valvasor, llegó a convertirse en miembro de la Real Academia Británica por haber dado una explicación al misterio (todo se debía a una intrincada red de canales subterráneos a presiones diferentes). Tal vez sea esta la definición más

elemental de *mecanismo*: una máquina que produce un *efecto*, en el sentido estricto de un efecto «mágico» para los sentidos, de un evento que produce una fractura entre él y la simple materialidad corporal. Un mecanismo sería, pues, aquello que explica la producción de una «ilusión». La idea crucial es que la comprensión del mecanismo *no* destruye en absoluto la ilusión, el «efecto»; incluso podría decirse que lo refuerza, en la medida en que vuelve palpable la fractura entre las causas corporales y su efecto superficial: baste pensar en los *making of* («Cómo se hizo») que acompañan en los últimos tiempos a las grandes producciones cinematográficas (*Terminator 2*, *Indiana Jones*, etcétera). La paradoja es que —en una especie de inversión del viejo cliché según el cual la ideología occidental disimula el proceso de producción en beneficio del producto final— el proceso de producción, lejos de ser el dominio oculto de lo prohibido, de lo que no puede ser mostrado, de lo que esconde el fetiche, sirve en cambio como el fetiche que fascina con su sola presencia. A un nivel en cierto modo distinto, encontramos otro signo de la misma tendencia en el hecho de que, hoy día, los fallos han perdido su potencial subversivo freudiano y son cada vez más el motivo central de un espectáculo: uno de los programas más populares de la televisión norteamericana es «Los mayores disparates de…», que recoge fragmentos de series de televisión, películas, noticias, etcétera, que fueron censurados porque en ellos ocurría algo estúpido (el actor se equivocaba al decir el texto, sufría un lapsus…). A veces da incluso la impresión de que los errores han sido cuidadosamente planeados para que puedan usarse en un programa sobre el *making of* del programa. El mejor indicador de esta devaluación del lapsus es el uso mismo del término «lapsus freudiano» («¡Oh, acabo de tener un lapsus freudiano!»), lo cual le quita toda su contenido subversivo.

Gilles Deleuze fue el primero en reflexionar sobre el estatus de la virtualidad, mucho antes de la moda de la realidad virtual, y lo hizo a propósito del misterio del *evento*. Desde las pinturas prehistóricas de las paredes de las cuevas de Lascaux hasta la realidad virtual, nos encontramos siempre con el mismo enigma: ¿cómo logramos dejar la realidad en suspenso y quedarnos absortos en el espacio virtual de la pantalla fantasmática? Parecemos saberlo todo sobre el trasfondo social y artístico

del *film noir*: el impacto traumático de la Segunda Guerra Mundial sobre los roles de género establecidos, la influencia del expresionismo alemán, etcétera, etcétera. Y sin embargo nada de esto basta para explicar la emergencia del universo *noir*, con su aroma único de corrupción omnipresente encarnado en la figura de la *femme fatale*. Sucede lo mismo con el amor cortés: podemos jugar indefinidamente el juego historicista de las fuentes y las influencias, hablar de la referencia oculta a las tradiciones esotéricas árabes, del triángulo incestuoso del caballero, su dama y la figura paterna del marido, de la difícil situación del caballero desposeído en plena desintegración del feudalismo, etcétera, etcétera. Existe, sin embargo, una fractura insuperable, una «nada» que separa para siempre esta combinación de causas materiales y la emergencia milagrosa de la dama como puro evento…

La clave para entender el estatus de la realidad virtual hay que buscarla en la diferencia entre la imitación y la simulación:[3] la realidad virtual no *imita* la realidad, la *simula* a base de generar una semblanza de realidad. En otras palabras, la imitación imita un modelo real preexistente, mientras que la simulación genera la semblanza de una realidad inexistente: simula algo que no existe. Tomemos el caso más elemental de virtualidad en un ordenador, la llamada «memoria virtual»: un ordenador puede simular mucha más memoria de la que tiene, es decir, puede funcionar *como si* su memoria fuera mucho mayor de la que es realmente. ¿Y no puede decirse lo mismo de todos los mecanismos simbólicos, comenzando por el sistema financiero, que simula una cobertura mucho mayor de la que puede ofrecer realmente? Todo el sistema de depósitos, etcétera, funciona a partir de la premisa de que cualquier persona puede retirar en cualquier momento su dinero del banco, un presupuesto que no puede realizarse en ningún caso, pero que hace posible el funcionamiento muy «real» y «material» del sistema financiero…

Las consecuencias de esta diferencia entre la imitación y la simulación son más radicales de lo que podrían parecer. En contraste con la imitación, que sostiene la creencia en una realidad «orgánica» preexistente, la simulación «desnaturaliza» retroactivamente la realidad misma al mostrar el mecanismo responsable de su generación. En otras palabras, la «apuesta

ontológica» de la simulación es que no hay diferencia última entre la naturaleza y su reproducción artificial, es decir, que existe un nivel más elemental de lo Real respecto al cual tanto la realidad simulada como la realidad «real» no son más que efectos derivados, y este nivel sería lo Real de la pura computación: detrás del evento que vemos a través de la interfaz (el efecto de realidad simulado) no hay más que pura computación sin sujeto («acéfala»), una serie de 1 y 0, de + y –. Lacan desarrolló por primera vez su idea de las series de + y de – en su *Seminario II*,[4]aunque la redujo entonces precipitadamente al orden del significante; por este motivo deberíamos releer dichos pasajes desde la perspectiva de la oposición entre el significante y la letra (o la escritura) establecida en el *Seminario XX*:[5] la computación digital sin sujeto no es ni el orden simbólico diferencial (el reino simbólico del significado forma parte de la pseudorrealidad manipulada en la pantalla) ni la realidad más allá de la pantalla de la interfaz (la realidad física detrás de la pantalla, donde solo hay chips, corriente eléctrica, etcétera). La apuesta de la realidad virtual es que el universo del significado o de la narración no es la referencia última, el horizonte insuperable, sino que depende a su vez de la computación pura. Esa es la distancia irrecuperable que separa a Lacan del deconstruccionismo posmoderno: este último concibe la ciencia como una de las posibles narraciones locales, mientras que para Lacan la ciencia contemporánea nos permite acceder a lo Real de la pura computación que subyace al juego de las múltiples narrativas. En eso consiste lo Real lacaniano, es decir, en el orden puramente virtual, «no existente realmente», de la computación sin sujeto, que sin embargo regula toda «realidad» posible, ya sea material y/o imaginaria. Vemos aquí el sentido preciso que tiene la ambigüedad del estatus de la virtualidad: el término se refiere al mismo tiempo e irreductiblemente al estatus virtual de la «realidad» fantasmática que percibimos en la pantalla de la interfaz *y* a la pura computación, que en ningún caso cabe reducir a su materialización en la corriente eléctrica que corre por los chips informáticos.

MALEBRANCHE COMO FILÓSOFO DE LA REALIDAD VIRTUAL

El ocasionalismo de Malebranche ofrece sin duda el mejor aparato conceptual para comprender la realidad virtual. A pesar de ser discípulo de Descartes, Malebranche abandonó la ridícula referencia cartesiana a la glándula pineal como fórmula para explicar la coordinación entre la sustancia material y la espiritual, o el cuerpo y el alma: ¿cómo podemos explicar, pues, el hecho de que estén coordinados si no hay ningún contacto entre ambos, ningún punto a través del cual el alma pueda actuar causalmente sobre el cuerpo, o viceversa? Tratándose de dos redes causales (las ideas de mi mente y las interconexiones corporales) totalmente independientes, la única solución es que haya una tercera Sustancia más verdadera (Dios) encargada de coordinar y mediar en todo momento entre los dos y crear una apariencia de continuidad. Cuando pienso en levantar la mano y mi mano se levanta, mi pensamiento no es la causa directa de que se levante la mano, sino solo la causa «ocasional»: al percibir mi pensamiento orientado a levantar la mano, Dios pone en marcha la otra cadena causal, de orden material, responsable de que mi mano se levante efectivamente. Si sustituimos a Dios por el gran Otro, el orden simbólico, se hace evidente la proximidad del ocasionalismo con la posición de Lacan: como dijo en su polémica contra Aristóteles en «Television»,[6] la relación entre el alma y el cuerpo no es nunca directa, pues el gran Otro siempre se interpone entre los dos. El ocasionalismo es, pues, esencialmente otro nombre para referirse a la «arbitrariedad del significante», a la fractura que separa la red de las ideas de la red de la causalidad (real), pues es el gran Otro quien garantiza la coordinación de las dos redes, de modo que cuando mi cuerpo muerde una manzana, mi alma experimenta una sensación agradable. La misma fractura es la razón de que los antiguos sacerdotes aztecas organizaran sacrificios humanos para asegurar que volviera a salir el sol: el sacrificio humano es en este caso una apelación a Dios para que mantenga la coordinación entre las dos series, la necesidad física y la concatenación de los eventos simbólicos. Por más «irracional» que pueda parecer el sacrificio del sacerdote azteca, su premisa subyacente es mucho más penetrante que nuestra idea de sentido común según la cual la coordinación entre el cuerpo y el alma es directa, es decir, que es «natural» que yo tenga una sensación agradable cuando muerdo una manzana, pues

esta sensación viene directamente causada por la manzana: lo que se pierde de vista aquí es el papel mediador del gran Otro como garante de la coordinación entre la realidad y nuestra experiencia mental de la misma. ¿Y no sucede lo mismo con nuestra inmersión en la Realidad Virtual? Cuando levanto la mano para empujar un objeto en el espacio virtual, el objeto se mueve: mi ilusión, claro está, es que el causante directo del desplazamiento del objeto ha sido el movimiento de mi mano, es decir, en mi inmersión olvido el intrincado mecanismo de la coordinación informatizada, análoga al papel que el ocasionalismo reserva a Dios como garante de la coordinación entre las dos series.[7]

Es un hecho bien conocido que el botón para cerrar la puerta de la mayoría de los ascensores es un placebo totalmente inútil, puesto allí solo para darle a la gente la impresión de que participa de algún modo y contribuye a acelerar el viaje en ascensor: cuando apretamos ese botón, la puerta tarda exactamente el mismo tiempo en cerrarse que si apretamos el botón del piso sin tratar de «acelerar» el proceso apretando también el botón «cerrar la puerta». Este caso extremo y evidente de falsa participación es una buena metáfora de la participación de los individuos en el proceso político «posmoderno». Nos encontramos aquí ante la versión más pura del ocasionalismo: según Malebranche, nos pasamos la vida apretando esta clase de botones, y solo por la actividad incesante de Dios existe alguna coordinación con lo que sucede después (la puerta se cierra), por más que a nosotros nos parezca que es el resultado de que nosotros hayamos apretado el botón…

Dicho sea de paso, el ocasionalismo también nos permite arrojar nueva luz sobre la naturaleza exacta de la Caída: si Adán cayó en desgracia y fue expulsado del Paraíso no fue simplemente porque se dejó tentar por la sensualidad de Eva; la idea es más bien que cometió el error filosófico de «retroceder» del ocasionalismo a un vulgar empirismo sensual, según el cual los objetos materiales afectan directamente a nuestros sentidos, sin la mediación del gran Otro (Dios), o dicho de otro modo, la Caída tiene que ver ante todo con las convicciones filosóficas de Adán. Antes de la Caída, Adán tenía un perfecto dominio sobre su cuerpo y conservaba la distancia respecto a él: consciente de que la conexión entre su alma y su cuerpo era

contingente y meramente ocasional, era capaz en todo momento de suspenderla, bloquearla y dejar de sentir dolor o placer. El dolor y el placer no eran fines en sí mismos, servían solo para dar información sobre lo que era bueno o malo para la supervivencia de su cuerpo. La «Caída» se produjo cuando Adán se entregó excesivamente (es decir, más allá de lo necesario para recoger la información precisa para la supervivencia en el entorno natural) a sus sentidos, cuando dejó que sus sentidos le afectaran hasta el punto de perder su distancia respecto a ellos y apartarse del pensamiento puro. El objeto responsable de la Caída, por supuesto, fue Eva: Adán cayó cuando la visión de Eva desnuda le distrajo por un momento y le hizo creer que la causa de su placer sexual era la propia Eva, de forma directa y no ocasional: Eva fue responsable de la Caída en la medida en que dio pie al error filosófico del realismo sensual. Cuando Lacan asegura que *la femme n'existe pas*, hay que leer la proposición como un argumento decisivo en favor del ocasionalismo y en contra del empirismo sensual: cuando el hombre goza sexualmente de la mujer, esta no es la causa directa sino solo ocasional de su goce, el hombre goza de la mujer porque Dios (el gran Otro, la red simbólica) la sostiene como objeto de satisfacción. En otras palabras, «Eva» ocupa el lugar de la negación fetichista primordial de la «castración», es decir, la negación de que el efecto que produce un objeto sensual (la mujer) no se funda directamente en sus propiedades, sino que viene mediado por el lugar que ocupa en el orden simbólico. Y como ya señaló san Agustín, el castigo, el precio que Adán tuvo que pagar por su Caída, consistió muy adecuadamente en una pérdida del pleno dominio sobre su cuerpo: la erección de su pene escapó a partir de entonces a su control. Si la Caída implica un cambio de actitud filosófica en Adán, y si, llevando aún más lejos la idea, es la Caída lo que crea a la Mujer, lo que la trae al ser (no al nivel óntico, sino en lo que se refiere a su estatus ontológico, como la tentadora correlativa al deseo del hombre). Las cosas están peor aún de lo que pensaba Otto Weininger: por lo que se refiere a su estatus ontológico, la mujer es el resultado del error filosófico del hombre. ¿Cuál es, pues, la actitud filosófica de Eva, si es que tiene alguna?

Por lo que respecta a la relación especular entre el «mi» disperso y mi propia imagen especular, todo esto significa que, en el universo conectado

de la realidad virtual, mi imagen especular queda externalizada en la máquina bajo la forma de un sustituto que ocupa mi lugar en el ciberespacio, de modo que el cuerpo que es «mío» en la «vida real» se ve cada vez más reducido a un resto excremental. Lo crucial es, pues, permanecer en la ambigüedad más completa: sí, hay un «resto indivisible», no podemos cortar nunca los vínculos con nuestro cuerpo real y flotar libremente en el ciberespacio; pero como la propia experiencia de nuestro cuerpo es ya siempre «virtual» o simbólicamente mediada, este cuerpo al que estamos obligados a regresar no es el cuerpo de la plena experiencia de uno mismo, de la «realidad verdadera», sino un resto informe, el horror de lo Real.

De la modernidad a la posmodernidad

Como resultado de todas estas consideraciones, deberíamos adoptar una actitud «conservadora» hacia el ciberespacio, como la de Chaplin hacia el cine sonoro: Chaplin era mucho más consciente de lo habitual del impacto traumático que tendría la voz como intruso extraño en nuestra percepción del cine. Del mismo modo, la actual transición nos permite darnos cuenta de lo que perdemos y de lo que ganamos en el proceso, una percepción que se hará imposible en cuanto asumamos plenamente y nos sintamos plenamente en casa con las nuevas tecnologías. En pocas palabras, tenemos el privilegio de ocupar el lugar de los «mediadores evanescentes». Una actitud chaplinesca de este tipo exige que nos resistamos al poder de seducción de dos mitos contemporáneos sobre el ciberespacio, ambos basados en el lugar común según el cual nos encontramos en plena transición de la época moderna (la subjetividad monológica, la Razón mecánica, etcétera) a la época posmoderna de la diseminación (el juego de las apariencias ya no basadas en la referencia a una Verdad última, las formas múltiples de construir la identidad):

- Con la llegada del ciberespacio, asistimos al regreso de *la pensée sauvage*, del pensamiento «concreto», «sensual»: en el ciberespacio, los

«documentos» combinan fragmentos musicales con otros sonidos, textos, imágenes, videoclips, etcétera, y es esta confrontación de elementos «concretos» lo que produce el significado «abstracto»… ¿Volvemos al sueño del «montaje intelectual» de Eisenstein: el sueño de filmar *Capital*, de desplegar la teoría marxista a partir de una combinación de imágenes concretas? ¿Acaso no es el hipertexto una nueva práctica de montaje?[8]

• Asistimos hoy al paso *de la cultura moderna del cálculo a la cultura posmoderna de la simulación*.[9] El indicador más claro de este proceso es el cambio de sentido del término «transparencia»: la tecnología moderna era «transparente» en el sentido de que mantenía viva la ilusión de que era posible comprender «cómo funciona la máquina», es decir, se suponía que la interfaz debía permitir al usuario un acceso directo a la máquina que había detrás; se suponía que el usuario debía «comprender» su funcionamiento, en condiciones ideales incluso reconstruirlo racionalmente. La «transparencia» posmoderna designa exactamente lo contrario de esta actitud analítica global: se supone que la interfaz debe ocultar el funcionamiento de la máquina que hay detrás, y simular hasta donde sea posible nuestra experiencia cotidiana (en la línea de la interfaz Macintosh, que sustituye las órdenes escritas por simples clics del ratón sobre signos icónicos…); sin embargo, el precio de esta ilusión de continuidad con nuestros entornos cotidianos es que el usuario se «acostumbra a una tecnología opaca»: la maquinaria digital «tras la pantalla» se vuelve totalmente impenetrable, incluso invisible. En otras palabras, el usuario renuncia a la tarea de comprender el funcionamiento del ordenador, se resigna al hecho de que, en su interacción con el ciberespacio, se ve inmenso en una situación no transparente muy parecida a la de su *Lebenswelt* cotidiano, una situación en la que debe «encontrar su camino», actuar un poco por tanteo (*bricolage*), por prueba y error, en lugar de limitarse a seguir una serie de reglas generales preestablecidas: para repetir el juego de palabras de Sherry Turkle, la actitud posmoderna «se toma las cosas por lo que valen como interfaz».(6) Si el universo moderno es el universo de bytes, cables, chips y corriente eléctrica que se oculta detrás de la pantalla, el universo posmoderno es el universo de la confianza ingenua en la pantalla que vuelve irrelevante cualquier examen de «lo que hay

detrás de ella». «Tomarse las cosas por lo que valen como interfaz» supone una determinada actitud *fenomenológica*, la actitud de «confiar en los fenómenos»: el programador moderno se refugiaba en el ciberespacio por ser un universo transparente, claramente estructurado, que le permitía eludir (al menos por un tiempo) la opacidad de sus entornos cotidianos, donde se hallaba inmerso en un entorno *a priori* incomprensible, lleno de instituciones cuyo funcionamiento seguía reglas desconocidas que influían directamente sobre su vida; para el programador posmoderno, en cambio, los rasgos fundamentales del ciberespacio coinciden con los que Heidegger describió como propios del mundo de la vida cotidiana (el individuo finito se ve lanzado a una situación cuyas coordenadas no vienen reguladas por reglas claras y universales, de modo que debe encontrar poco a poco su camino dentro de ella).

El error es el mismo en ambos mitos: es cierto, estamos ante un regreso al «pensamiento concreto» premoderno, o al mundo de la vida no transparente, pero este nuevo mundo de la vida presupone ya el trasfondo del universo científico digital. Detrás de la pantalla nos reencontramos con lo real de los bytes, o más bien de la serie digital; no es posible sumergirse en un juego de apariencias que no deje a su vez un «resto indivisible». La noción de interfaz despierta sin duda la tentación de llevarla hasta el punto de la autorreferencia: ¿por qué no concebir *la «conciencia» misma, el marco a través del cual percibimos el universo, como una especie de «interfaz»*? Tan pronto como cedemos a esta tentación, sin embargo, caemos en una especie de «forclusión» de lo real. Cuando el usuario que juega con los múltiples canales del Internet Relay Chat (IRC) se dice a sí mismo «¿Y si la vida misma (VM) fuera solo otro canal IRC más?», o bien, cuando se encuentra ante las múltiples ventanas de un hipertexto, «¿Y si la VM fuera solo una ventana más?», sucumbe a la ilusión opuesta y correlativa a la creencia de sentido común en la plena realidad de lo que hay fuera del ciberespacio. En otras palabras, deberíamos evitar caer en las dos trampas, tanto la referencia simple y directa a la realidad externa de lo que hay fuera del ciberespacio como la actitud opuesta de «no hay realidad externa, la VM no es más que otra ventana».

En el terreno de la sexualidad, esta «forclusión» de lo Real da pie a la

visión New Age de una nueva sexualidad informatizada, donde los cuerpos se fundirían en un espacio virtual etéreo, liberados del peso de la materia, una visión que en sentido estricto es una fantasía ideológica, pues une lo que es imposible de unir: la sexualidad (asociada a lo real del cuerpo) con la disociación entre «mente» y cuerpo, como si hubiéramos encontrado el modo —en un universo donde nuestra existencia corporal se halla (se percibe) cada vez más bajo la amenaza de los peligros medioambientales, del sida, etcétera, incluso de la vulnerabilidad extrema del actual sujeto narcisista ante todo contacto psíquico con otra persona— de reinventar un espacio donde cada uno pudiera entregarse plenamente a los placeres corporales gracias a la supresión de los cuerpos propiamente dichos. En resumen, es la visión de un estado en el que no habría carencias ni obstáculos de ningún tipo, un estado en el que flotaríamos libremente en el espacio virtual, y en el que sin embargo el deseo lograría sobrevivir de algún modo…

La frontera amenazada

En lugar de entregarnos a estas ideologías, es mucho más productivo comenzar por estudiar el modo en que la informatización afecta al horizonte hermenéutico de nuestra experiencia cotidiana. Esta experiencia se basa en tres líneas de demarcación: entre la «vida verdadera» y su simulación mecánica; entre la realidad objetiva y nuestra falsa (ilusoria) percepción de ella, y entre mis afectos, sentimientos, actitudes, etcétera, pasajeros y el núcleo persistente de mi Yo. Las tres fronteras se encuentran hoy bajo amenaza:

- La tecnobiología cuestiona la diferencia entre la realidad vital «natural» y la realidad «artificialmente» generada: ya solo con la tecnología genética de la que disponemos hoy (la posibilidad de elegir libremente el sexo, el color del pelo, el CI…), la naturaleza viva se presenta como algo manipulable, o, dicho de otro modo, la naturaleza como tal coincide en principio con un producto técnico. El círculo se cierra, y nuestra experiencia

hermenéutica cotidiana queda en cuestión: la tecnología ya no se limita a *imitar* la naturaleza, sino que vuelve visible más bien el mecanismo subyacente que la *genera*, de modo que, en cierto sentido, la «realidad natural» misma se vuelve en cierto modo «simulada» y lo único «real» que queda es la estructura del ADN subyacente.

• En la medida en que la tecnología es capaz de generar la experiencia de una realidad «verdadera», se desdibuja la diferencia entre la realidad «verdadera» y la simulación. Esta «pérdida de realidad» no tiene su origen únicamente en la realidad virtual generada por ordenador, sino también, a un nivel más elemental, en las imágenes cada vez más «hiperrealistas» que nos bombardean desde los medios de comunicación: hoy día tendemos ya a percibir ante todo el color y el contorno, no tanto la profundidad y el volumen. «Sin un límite visual no puede haber ninguna imaginería mental, o prácticamente ninguna; sin una cierta ceguera, ninguna apariencia se sostiene.»[10] O como lo dijo Lacan, sin un *punto ciego* en el campo de visión, sin un punto elusivo desde el cual el objeto nos devuelva la mirada, dejamos de «ver algo», es decir, el campo de visión se reduce a una superficie lisa y la «realidad misma» pasa a ser percibida como una alucinación visual.

• La tecnología de los Dominios para Múltiples Usuarios (DMU) cuestiona la idea misma de Yo, o la autoidentidad del sujeto perceptor: es un lugar común entre los autores «posmodernos» que han escrito sobre el ciberespacio, desde Stone[11] hasta Turkle, decir que fenómenos como los DMU traen a nuestra experiencia cotidiana la idea del «sujeto descentrado» deconstruccionista. La lección que pretenden sacar de todo ello es que debemos suscribir dicha «diseminación» del Yo único en múltiples agentes en competencia entre sí, una suerte de «mente colectiva», una pluralidad de imágenes del yo sin ningún centro global que las coordine, y desconectarlo del trauma patológico: jugar en Espacios Virtuales me permite descubrir otros aspectos de «mi mismo», todo un mundo de identidades cambiantes, de máscaras sin ninguna persona «real» detrás, y experimentar de este modo el mecanismo ideológico de la producción del Yo, la violencia inmanente y la arbitrariedad de su producción/construcción.

Estos tres niveles se suceden lógicamente entre sí: primero, la diferencia entre las entidades «vivas» y las «artificiales» resulta cuestionada en el marco de la propia «realidad objetiva»; luego, se desdibuja la distinción entre la «realidad objetiva» y su apariencia; por último, la identidad del yo que percibe algo (sea apariencia o «realidad objetiva») se disuelve. Esta progresiva «subjetivización» es estrictamente correlativa al proceso contrario, la progresiva «externalización» del núcleo de nuestra subjetividad. La paradójica coincidencia de estos dos procesos opuestos tiene su origen en el hecho de que hoy día, con el surgimiento de la realidad virtual y de la tecnobiología, asistimos a la desaparición del límite que separa lo interior de lo exterior. Dicha desaparición pone en peligro nuestra percepción más elemental de lo que es «nuestro propio cuerpo» y la relación que mantiene con su entorno; entorpece nuestra actitud fenomenológica habitual hacia el cuerpo de otra persona, en virtud de la cual suspendemos nuestro conocimiento de lo que hay bajo la superficie de su piel (glándulas, carne…) y tomamos la superficie (de un rostro, por ejemplo) como si fuera una expresión directa del «alma». Por un lado, lo interior ya es siempre lo exterior: la implantación y sustitución de órganos internos, cada vez más frecuente, implica que las prótesis tecnoinformatizadas (*bypases*, marcapasos…) funcionan como partes integrales de nuestro organismo «vivo»; la colonización del espacio exterior revierte de este modo hacia el interior, en lo que vendría a ser una «endocolonización»,[12] o la colonización tecnológica de nuestro propio cuerpo. Por otro lado, lo exterior ya es siempre lo interior: cuando nos sumergimos directamente en la realidad virtual, perdemos contacto con la realidad, es decir, las ondas eléctricas no interactúan con nuestro cuerpo a nivel externo sino que atacan directamente a nuestros sentidos: «Hoy día el globo ocular engloba al cuerpo entero».[13]

Otro aspecto de esta paradoja tiene que ver con la coincidencia de una progresiva inmovilización del cuerpo con un aumento de la hiperactividad corporal: por un lado, cada vez confío menos en mi propio cuerpo, mi actividad corporal se reduce cada vez más a dar señales a máquinas para que hagan el trabajo por mí (cliquear con el ratón, etcétera); por otro lado, refuerzo mi cuerpo, lo «hiperactivo» a través del *body-building*, del

jogging, de suplementos farmacéuticos, cuando no de implantes directos, de modo que, paradójicamente, el superman hiperactivo coincide con el inválido que solo puede moverse con la ayuda de prótesis reguladas por un chip informático (como Robocop). La perspectiva es, pues, la de un ser humano que pierde gradualmente su asiento en el mundo concreto de la vida, es decir, en el conjunto de coordenadas básicas que determinan su (auto)experiencia (la superficie que separa el dentro del fuera, la relación directa con el propio cuerpo, etcétera). Potencialmente, la subjetivación total (la reducción de la realidad a una «ventana» ciberespacial electromecánicamente generada) coincide con la objetivación total (la subordinación de nuestro ritmo corporal «interno» a un conjunto de estímulos regulados por aparatos externos). No es extraño que Stephen Hawking se esté convirtiendo en uno de los iconos de nuestro tiempo: la mente de un genio (o eso se nos dice) en un cuerpo que se halla casi totalmente «mediatizado», un cuerpo que depende de toda clase de prótesis, de una voz artificial generada por ordenador, hasta el punto de que el contacto activo de Hawking con su entorno se limita a la débil presión que todavía es capaz de ejercer con los dedos de su mano derecha. En pocas palabras, el atractivo popular de Hawking es inseparable de su enfermedad, es decir, del hecho de que su cuerpo, reducido a una masa de carne inmóvil, mantenido en funcionamiento por prótesis mecánicas y conectado al mundo solo por los clics de un ratón de ordenador, dice algo sobre el estado general de la subjetividad en nuestros días.

A un nivel más fundamental, sin embargo, este «descarrilamiento» —esta falta de soporte, de estándar instintivo fijo para la coordinación del ritmo natural de nuestro cuerpo con su entorno— caracteriza al ser humano *como tal*: el ser humano *como tal* es un ser «descarrilado», que come más de lo «natural», se obsesiona más con el sexo de lo «natural», en otras palabras, que sigue sus impulsos mucho más allá de su satisfacción «natural» (instintiva), y este exceso en los impulsos tiene que ser luego «reconducido» a través de la «segunda naturaleza» (las instituciones y las reglas creadas por el hombre). Debemos tomarnos, pues, la vieja fórmula marxista sobre la «segunda naturaleza» en un sentido más literal del acostumbrado: la idea no es solo que nunca tratamos con necesidades

puramente naturales, que nuestras necesidades están ya siempre mediadas por el proceso cultural; se trata de que *la labor de la cultura consiste en reestablecer el soporte perdido de las necesidades naturales*, en recrear una «segunda naturaleza» para compensar la pérdida de soporte en la «primera naturaleza»: el animal natural debe reacostumbrarse a los ritmos corporales más elementales del dormir, el comer, el desplazarse.

Lo que nos encontramos aquí es el círculo de la castración (simbólica), según el cual uno trabaja para reinstaurar la coordinación «natural» de la escala del deseo: por un lado, reducimos los movimientos corporales al mínimo estrictamente necesario (los clics del ratón…), por otro lado, tratamos de recuperar el vigor corporal a través del *jogging*, el *body-building*, etcétera; por un lado, reducimos los olores corporales al mínimo (nos duchamos con regularidad, etcétera), por el otro, tratamos de recuperar los mismos olores con perfumes y sales de baño; etcétera, etcétera. Esta paradoja queda resumida en el falo como *significante* del deseo, es decir, como el punto de inflexión donde el poder natural «espontáneo» se convierte en un elemento «artificial» protésico. Dicho de otro modo, frente a la idea habitual del falo como la potencia-poder penetradora-agresiva «natural» del macho (a la que se contrapone la lúdica prótesis fálica «artificial»), el concepto lacaniano de falo como *significante* es que el falo «como tal» ES una especie de suplemento «protésico», «artificial», pues señala el punto a partir del cual el gran Otro, la agencia descentrada, suplementa el fracaso del sujeto. Cuando Judith Butler subraya, en su crítica de Lacan, el paralelo que existe entre la imagen especular (el yo ideal) y el significante fálico,[14] deberíamos trasladar el foco de atención hacia el rasgo que ambos tienen en común: tanto la imagen especular como el falo-significante son suplementos «protésicos» de la dispersión/fracaso previo del sujeto, por falta de coordinación y de unidad; en ambos casos, el estatus de esta prótesis es «ilusorio», con la diferencia de que, en el primer caso, se trata de una ilusión imaginaria (la identificación con una imagen inmóvil descentrada), mientras que en el segundo la ilusión es simbólica, tiene que ver con el falo como pura simulación. La oposición entre el falo «verdadero», «natural», y el suplemento protésico «artificial» (el «consolador») se revela, pues, como falsa y distorsionadora: el falo-

significante es ya «en sí mismo» un suplemento protésico. (Este estatus del falo también explica la identificación lacaniana de la mujer con el falo: ambos comparten el hecho de que su ser se reduce a una pura apariencia. En la medida en que la feminidad es una mascarada, es también un símbolo del falo, como simulación por antonomasia.)

Volviendo al límite/superficie amenazado que separa el interior del exterior: la propia amenaza a este límite determina la forma actual de la pregunta histérica, es decir, hoy día la histeria toma en general la forma de la vulnerabilidad, de una amenaza a nuestra identidad física y/o psíquica (baste recordar la omnipresencia de la lógica de la victimización, desde el acoso sexual hasta los peligros de la comida y el tabaco, con el resultado de que el sujeto mismo se ve cada vez más reducido a «aquello que puede ser dañado»). La forma que toma actualmente la pregunta obsesiva «¿Estoy vivo o muerto?» es «¿Soy una máquina (funciona realmente mi cerebro como un ordenador) o un ser humano (con una chispa de espíritu o de “algo” irreductible a un circuito informático)?»; no cuesta mucho reconocer en esta alternativa la escisión entre A (*Autre*) y J (*jouissance*), entre el «gran Otro», el orden simbólico *muerto*, y la Cosa, la sustancia *viva* del goce. Según Sherry Turkle, nuestra reacción ante esta pregunta pasa por tres fases: 1) primero, afirmación enfática de una diferencia irreductible: el ser humano no es una máquina, hay algo único en él…, 2) luego, miedo y pánico cuando nos damos cuenta de todas las potencialidades de la máquina: piensa, razona, responde a nuestras preguntas…, y 3) por último, renegación, es decir, reconocimiento en la negación: la garantía de que hay algún rasgo del ser humano inaccesible para la máquina (el entusiasmo sublime, la ansiedad…) nos permite tratar al ordenador como un «compañero vivo y pensante», pues «sabemos que se trata solo de un juego, que el ordenador no es tal en realidad». Basta pensar en la «reconversión» e integración en la actitud cotidiana del usuario del argumento de John Searle (el experimento mental de la Habitación China) contra la inteligencia artificial: Searle ha demostrado que un ordenador no puede pensar realmente y comprender el lenguaje, luego hay una garantía ontológica-filosófica de que la máquina no supone una amenaza para la singularidad del ser humano, luego puedo aceptar tranquilamente a la máquina y jugar

con ella… ¿No es acaso esta actitud escindida, donde «la renegación y la apropiación se hallan atadas la una a la otra»,[15] una nueva variante del viejo juego filosófico de la «ilusión trascendental», practicado ya por Kant a propósito de la idea de teleología: como sé que el ordenador no puede pensar, puedo actuar, en mi vida cotidiana, *como si* realmente *pensara*…?

IDENTIFICACIONES, IMAGINARIAS Y SIMBÓLICAS

A un nivel diferente, esta misma ambigüedad determina nuestra forma de relacionamos con nuestras identidades virtuales:

• Por un lado, mantenemos una actitud de distancia y de exterioridad, como si solo jugáramos con falsas imágenes: «Sé que no soy así [valiente, seductor…], pero es bonito, de vez en cuando, olvidarse de la verdadera personalidad de uno y ponerse una máscara más satisfactoria: de este modo me relajo, me quito de encima la carga de ser como soy, de vivir conmigo mismo y de ser plenamente responsable por ello…». Hace años, en una entrevista televisiva, una de las participantes en el concurso por el mejor parecido con Madonna dio una buena respuesta a la edificante pregunta de un periodista acerca de cómo se sentía al renunciar a su verdadera identidad para imitar a otra persona: «Durante trescientos sesenta y cuatro días al año, me veo forzada a vivir con mi verdadero Yo… ¡Es una experiencia liberadora deshacerme de él al menos por un día!».

• Por otro lado, la identidad virtual que me construyo puede ser «más yo mismo» que mi personalidad en la «vida real» (mi autoimagen «oficial»), ya que saca a la superficie aspectos de mí mismo que nunca me atrevería a admitir en la vida real. Por ejemplo, cuando juego anónimamente en los DMU puedo presentarme como una mujer promiscua y entregarme a actividades que, si me las permitiera en la vida real, traerían consigo la desintegración de mi noción de identidad personal…

Los dos aspectos se hallan, por supuesto, inextricablemente ligados entre sí: el hecho mismo de percibir mi propia imagen como un mero juego

me permite suspender las inhibiciones usuales que me impiden dar salida a mi «lado oscuro» en la vida real, y exteriorizar libremente todos mis potenciales libidinales. Cuando una persona que es tranquila y tímida en sus contactos sociales de la vida real adopta una personalidad malcarada y agresiva en la realidad virtual, podemos decir que expresa con ello la parte reprimida de sí mismo, un aspecto públicamente no reconocido de su «verdadera personalidad», es decir, que en este caso «la identidad electrónica le ha dado alas»;[16] sin embargo, también podemos decir que es en realidad un sujeto débil que fantasea con un comportamiento más agresivo para evitar enfrentarse con su debilidad y su cobardía en la vida real. Escenificar una fantasía en la realidad virtual nos permite desactivar la dialéctica irresoluble del deseo y el rechazo inherente a él: cuando un hombre bombardea a una mujer con promesas corteses sobre los favores sexuales que le tiene reservados, la mejor respuesta de ella sería «¡Cállate, o tendrás que hacerlo de verdad!». En la realidad virtual, en cambio, sí puedo hacerlo, o puedo al menos simularlo sin hacerlo realmente, y evitar de este modo la ansiedad que trae consigo esta actividad en la vida real: como sé que en realidad no lo estoy haciendo, la inhibición y la vergüenza quedan en suspenso. Esa es una de las lecturas posibles de la sentencia de Lacan «La verdad tiene la estructura de una ficción»: puedo articular la verdad oculta de mis impulsos en la medida en que sé que no hago más que jugar a un juego en la pantalla. En el sexo ciberespacial no hay «cara a cara», solo un espacio impersonal *externo* donde todo puede articularse sin inhibiciones, incluidas mis fantasías *internas* más íntimas… La sorpresa desagradable que encontramos aquí, en este puro «flujo de deseo», es por supuesto lo que la Escuela de Frankfurt designaba como «desublimación represiva»: el universo liberado de las inhibiciones cotidianas resulta ser un universo de violencia sadomasoquista y desatada voluntad de dominación. La queja habitual contra el cibersexo es que, en lugar de propiciar un encuentro auténticamente excitante e intenso con otro cuerpo, solo da acceso a una actividad marcada por la distancia y la mediación tecnológica. Sin embargo, ¿no es precisamente esta escisión, esta distancia respecto a la *Erlebnis* inmediata, lo que puede *añadir* excitación sexual a un encuentro sexual? La gente no solo usa la pornografía (u otros instrumentos sexuales

tecnificados) cuando no tiene pareja de «carne y hueso», sino también para poner algo de «chispa» en su vida sexual «real». El estatus del suplemento sexual queda envuelto, pues, una vez más en una radical ambigüedad e «indecidibilidad»: puede estropear el juego, pero también puede intensificar el goce.

Para traducir a conceptos los dos polos de esta indecidibilidad, Turkle recurre a la oposición entre «esquivar» y «recorrer» las dificultades de la vida real:[17] puedo seguir una lógica escapista y simplemente esquivar mis dificultades de la vida real en la realidad virtual, o bien puedo usar la realidad virtual para descubrir y explorar la inconsistencia y la multiplicidad de componentes de mis identificaciones subjetivas. En este segundo caso, la interfaz hace una función parecida a la del psicoanalista: la suspensión de las reglas simbólicas que regulan mi actividad en la vida real me permiten escenificar-exteriorizar un contenido reprimido que de otro modo soy incapaz de afrontar. (¿No volvemos a encontrarnos aquí con la lógica de la aceptación por el desmentido: acepto mis fantasías en la medida en que «sé que es solo un juego de realidad virtual»?) La misma ambigüedad se reproduce en el impacto que tiene el ciberespacio sobre la vida comunitaria. Por un lado, está el sueño de un nuevo populismo, de que las nuevas redes descentralizadas hagan posible que las personas se unan y construyan desde abajo un sistema político participativo, un mundo transparente del que desaparezca el misterio de las impenetrables agencias burocráticas estatales. Por otro lado, está el riesgo de que el uso de los ordenadores y de la realidad virtual como herramientas para reconstruir la comunidad traiga como resultado que esta se construya *dentro* de la máquina, reduciendo así a los individuos a simples mónadas aisladas, cada una de ellas sola frente al ordenador, sin saber del todo si la persona con la que se comunica a través de la pantalla es una persona «real», una falsa identidad, un agente que combina varias personas «reales» o un programa informático… Una vez más, la ambigüedad es irreductible.

Pero que la ambigüedad sea irreductible no significa que sea simétrica. Es preciso introducir aquí la distinción lacaniana elemental entre la proyección-identificación imaginaria y la identificación simbólica. Según su definición más concisa, la identificación simbólica consiste en asumir

una máscara que es más real y vinculante que el rostro real que hay debajo (de acuerdo con la idea lacaniana de que el fingimiento del ser humano es el fingimiento del fingimiento mismo: en un engaño imaginario, simplemente presento una falsa imagen de mí mismo, mientras que en un engaño simbólico presento una imagen verdadera y cuento con que sea tomada por una mentira…). La personalidad de la realidad virtual supone en este sentido un caso de engaño imaginario, en la medida en que exterioriza-muestra una falsa imagen de mí mismo (un hombre temeroso que juega a hacerse el héroe en los DMU…), y un engaño simbólico en la medida en que revela la verdad sobre mí mismo bajo el disfraz de un simple juego (al adoptar una personalidad agresiva en un contexto lúdico, revelo mi auténtica agresividad). En otras palabras, la realidad virtual nos enfrenta del modo más radical imaginable al viejo enigma de las emociones traspuestas/desplazadas.

¿DÓNDE ESTÁ EL «SUJETO DESCENTRADO»?

Cuando los ideólogos deconstruccionistas del ciberespacio (en contraposición a los ideólogos New Age del ciberespacio, la posición dominante) tratan de presentarlo como una confirmación o realización «empírica» o «en la vida real» de las teorías deconstruccionistas, acostumbran a basarse en el «descentramiento» que produce el ciberespacio sobre el sujeto. Tanto Stone como Turkle plantean el tema a través de la relación de los Dominios para Múltiples Usuarios (DMU) y el Desorden de la Personalidad Múltiple (DPM) que puede darse en situaciones postraumáticas. Hay cuatro variantes de la relación entre el Yo y «su» Cuerpo que violan la norma moral-legal estándar de «una persona, un cuerpo»:

- *varias personas en un solo cuerpo* (la «patología» propia del DPM): esta versión es «patológica» en la medida en que no existe una jerarquía clara entre la pluralidad de personas, es decir, no hay Una Persona que garantice la unidad del sujeto;
- *varias personas fuera de un solo cuerpo* (el DPM en el ciberespacio):

todas las personas se remiten a un mismo cuerpo que existe fuera del ciberespacio, en la «realidad», desde la presuposición (ideológica) de que en dicho cuerpo se halla la «verdadera persona» que hay detrás de las múltiples máscaras (identidades virtuales) de la realidad virtual;

• *varios cuerpos en una sola persona*: esta versión es también «patológica» en la medida en que varios cuerpos se funden de modo inmediato en una sola persona colectiva, con lo que violan el axioma de «un cuerpo, una persona». Baste recordar la fantasía de unos alienígenas con «cuerpos múltiples, pero una sola mente colectiva», o el caso de la hipnosis, donde una persona posee otro cuerpo distinto del suyo, por no mencionar la imagen popular de las comunidades «totalitarias» organizadas como una colonia de hormigas, donde el Centro (el Partido) controla totalmente sus mentes individuales;

• *varios cuerpos fuera de una sola persona* (la institución, la persona «legal», o según dicen en Francia, «moral»): este es nuestro modo habitual de referirnos a una institución: decimos «el Estado, la nación, la empresa, la escuela… quiere tal», aunque «sabemos perfectamente» que la institución no es una entidad viva con una voluntad propia, sino una ficción simbólica.

Es preciso evitar aquí la tentación de «deconstruir» con demasiada facilidad el límite que separa, en ambos casos, lo «normal» de lo «patológico». La diferencia entre el sujeto que padece DPM y el que juega en los DMU *no* reside en el hecho de que, en el segundo caso, persiste el núcleo de un Yo firmemente anclado en la «realidad verdadera» fuera del juego virtual. El sujeto que padece DPM está más bien demasiado firmemente anclado en la «realidad verdadera»: aquello de lo que carece es en cierto modo la carencia misma, es decir, el vacío que es la dimensión constitutiva de la subjetividad. Dicho de otro modo, los «múltiples yoes» que se exteriorizan en la pantalla son «aquello que yo quiero ser», la forma en que quiero verme a mí mismo, las figuraciones de mi yo ideal; en este sentido, son como las capas de una cebolla: no hay nada en el centro, y el sujeto es esta «nada» misma. Es crucial, pues, introducir aquí la distinción entre el «Yo» (la «persona») y el sujeto: el «sujeto descentrado» lacaniano *no* consiste simplemente en una multiplicidad de «yoes» a la antigua, es decir,

de centros parciales; el sujeto «dividido» *no* significa que haya simplemente *más* egos/identidades en el mismo individuo, como en el DPM. El «descentramiento» es el descentramiento de $ (el vacío del sujeto) en relación con su contenido (el «Yo», el hatillo de identificaciones imaginarias y/o simbólicas); la «escisión» es la escisión entre $ y la «persona» fantasmática como la «materia del Yo». *El sujeto está dividido incluso aunque posea un solo Yo «unificado»*, pues la división de la que hablamos es la división entre el $ y el Yo… Dicho en términos más topológicos: la división del sujeto no es la división entre un Yo y otro Yo, entre dos contenidos, sino la división entre algo y nada, entre el rasgo con el que se identifica y el vacío.

El «descentramiento» designa, pues, antes que nada la ambigüedad, la oscilación entre la identificación simbólica y la imaginaria, la indecidibilidad del lugar donde reside mi instancia verdadera, si en mi yo «real» o en mi máscara externa, desde el reconocimiento implícito de que la máscara simbólica puede ser «más verdadera» que aquello que oculta, el «verdadero rostro» tras ella. A un nivel más radical, apunta hacia el hecho de que este mismo resbalar de una identidad a otra, o entre «múltiples identidades», presupone una escisión entre la identificación como tal y el vacío del $ (el «sujeto tachado») que *se identifica*, es decir, que sirve como *medium* vacío de la identificación. En otras palabras, el proceso mismo de transitar entre múltiples identificaciones presupone una especie de banda vacía que hace posible el salto de una identidad a otra, y esta banda vacía es el sujeto mismo.

Para clarificar aún más el significado de este «descentramiento» del sujeto, baste recordar la función que desempeña un «agente» en el ciberespacio: se trata de un programa que actúa como mi representante, cumpliendo una serie de tareas específicas. Un «agente» puede trabajar en ambas direcciones: por un lado, puede servir como una extensión mía y actuar POR mí, sirviendo de filtro para el inmenso aglomerado de informaciones y escogiendo lo que me interesa, cumpliendo con tareas simples (o no tan simples) en mi lugar (enviar mensajes, etcétera); por otro lado, puede actuar SOBRE mí y controlarme (pongamos por caso, puede monitorizar automáticamente mi presión sanguínea y avisarme si sube

demasiado). Un programa así, que actúa como mi sustituto en el ciberespacio, constituye un ejemplo casi perfecto del concepto lacaniano de *ego* en cuanto opuesto al sujeto: un agente del ciberespacio no es «otro sujeto», sino simplemente el *ego* del sujeto, el ego como suplemento del sujeto (obviamente se trata de una especie de «álter ego», pero la idea de Lacan es que el ego mismo es siempre-casi «álter» en relación con el sujeto de quien es ego). Por este motivo, el sujeto mantiene con él la relación de aceptación en el desmentido descrita por Turkle: «Sabemos perfectamente que es solo un programa, no una persona viva», pero por este mismo motivo (es decir, porque uno sabe que «es solo un juego»), puede permitirse tratarlo como si fuera un solícito compañero… Nos encontramos de nuevo aquí con la ambigüedad radical de los suplementos ciberespaciales: pueden hacer más fáciles nuestras vidas, liberarnos de tareas innecesarias, pero el precio que pagamos por ello es el de un «descentramiento» radical, es decir, los agentes también pueden «mediatizarnos». Mi agente en el ciberespacio es un programa externo que actúa en mi nombre, decide qué informaciones veré y leeré, etcétera, y no cuesta mucho imaginar la posibilidad paranoica de que *otro* programa informático controle a mi agente sin que yo lo sepa… Y si esto ocurriera, sería como si yo me viera dominado desde dentro, como si mi propio ego ya no fuera mío.

Uno de los lugares comunes sobre el romanticismo es decir que señala la locura como el fundamento positivo de la «normalidad»: la locura no es ya una deformación secundaria y accidental de la normalidad, sino que la normalidad misma es más bien (por citar a Schelling) locura reconducida/regulada. El romanticismo anuncia, pues, claramente la tesis freudiana de que lo «patológico» contiene la clave de lo «normal». Sin embargo, mucho antes del romanticismo, Malebranche ya había planteado del mismo modo la cuestión. Para el pensamiento ilustrado del siglo XVIII, el ciego era el modelo que nos permitía comprender la lógica de la visión: solo podemos decir que comprendemos la visión cuando podemos traducir el acto de ver en un procedimiento que sea accesible también, precisamente, para la persona que no *ve*.[18] En la misma línea, Malebranche sostiene que el caso «patológico» de alguien que siente una mano que en realidad no tiene nos da la clave para explicar cómo la persona «normal» siente la mano

que efectivamente tiene: igual que en el psicoanálisis, lo «patológico» es la clave de lo «normal». No es extraño, pues, que Malebranche anticipara la famosa observación de Lacan sobre la locura («Un loco no es solo un mendigo que se cree rey, sino también un rey que se cree rey», es decir, aquel que funda directamente su mandato simbólico en sus propiedades naturales inmediatas): de modo estrictamente análogo, Malebranche sostiene que un loco no es solo una persona que siente su mano derecha sin tenerla realmente, es decir, que siente dolor en miembros de los que carece, sino también una persona que siente la mano que *realmente* tiene, pues al pretender que siente directamente la mano, confunde dos manos ontológicamente diferentes, la mano material, corporal, y la representación de la mano en mi mente, que es la única de la que soy directamente consciente. El loco no es solo un hombre que piensa que es un gallo, sino también un hombre que piensa que es un hombre de forma directa, es decir, como este cuerpo material que siente directamente como propio. Malebranche tantea aquí la problemática de los dos cuerpos, el material y el sublime: el hecho de que pueda sentir plenamente un miembro que no tengo demuestra que la mano que siento no es la mano corpórea, sino la idea de esta mano introducida en mi mente por Dios. (En su música para piano, Robert Schumann crea un efecto parecido entre la melodía que se espera —para la que construye un lugar estructural—, pero que luego no se llega a tocar realmente: por ese mismo motivo, su presencia se siente con más fuerza aún.) ¿Y no es el *falo* también un órgano donde la causalidad corporal y la mental se separan y al mismo tiempo se interrelacionan extrañamente (la erección no obedece a mi voluntad consciente, y sin embargo puedo conseguir una erección involuntaria con mis pensamientos)? Tal vez sea esta separación/superposición simultánea lo que defina la «castración simbólica». Puede decirse, pues, que el falo es el objeto ocasionalista por antonomasia: el punto donde se inscribe en nuestro cuerpo la escisión misma que separa la serie de las causas mentales de la serie de las causas corporales…

La suspensión de la Autoridad

Nuestro primer resultado es, pues, que el ciberespacio no hace más que radicalizar la escisión constitutiva del orden simbólico. El ejemplo supremo de la virtualidad simbólica es, claro está, la (concepción psicoanalítica de la) castración: lo que distingue la castración simbólica de la «real» es justamente su carácter virtual. Es decir, la idea freudiana de la angustia de castración solo tiene sentido si suponemos que la sola *amenaza de la castración* (la perspectiva de la castración, la castración «virtual») *ya produce efectos «castradores» reales*. Esta actualidad de lo virtual, que define la castración simbólica por oposición a la «real», tiene que ver también con la paradoja básica del poder, según la cual el poder es virtual por definición, «poder en reserva», cuya amenaza no llega nunca a actualizarse plenamente (cuando un padre pierde los nervios y estalla, eso es por definición un símbolo de *impotencia*, por más dolorosa que sea su manifestación). Dicha confrontación de lo actual con lo virtual tiene como resultado una especie de transubstanciación: toda actividad actual aparece como una «forma de aparición» de otro poder «invisible» cuyo estatus es puramente virtual (el pene «real» se convierte en la forma de aparición del falo —virtual—, etcétera). En eso consiste la paradoja de la castración: haga lo que haga yo en la realidad, con mi pene «real», todo eso no es más que un redoblamiento, una sombra de otro pene virtual cuya existencia es puramente simbólica, o, dicho de otro modo, el falo es en sí mismo un significante. Recordemos el ejemplo del juez que en su «vida real» es una persona débil y corrupta, pero que tan pronto como se pone las insignias de su mandato simbólico se convierte en el gran Otro de la institución simbólica que habla a través de él: sin la prótesis de su título simbólico, su «poder real» se desintegraría al instante. La idea lacaniana del falo como significante consiste en decir que encontramos la misma lógica «institucional» en el dominio más íntimo de la sexualidad masculina: del mismo modo que el juez necesita sus muletas simbólicas, sus insignias, para ejercer su autoridad, un hombre necesita la referencia al Falo ausente-virtual para ejercer su potencia. La burocracia suiza ofrece un buen ejemplo de esta forma de efectividad de lo virtual. Todo extranjero que pretenda enseñar en Suiza tiene que presentarse ante una agencia estatal llamada Comité de l’Habitant y solicitar un *Certificat de bonne vie et moeurs*; la

paradoja es, por supuesto, que nadie puede *obtener* este certificado: lo máximo que puede conseguir el extranjero, en caso de una decisión positiva, es un papel que diga que no *se le debe negar* el *Certificat*… una doble negación que, sin embargo, sigue sin ser una decisión positiva.[19] Así es como Suiza ve al pobre trabajador extranjero: su estancia allí no puede quedar nunca plenamente legitimada, lo máximo que puede conseguir es una admisión que le permita habitar en una especie de estadio intermedio. El extranjero nunca es positivamente aceptado, pero tampoco es propiamente rechazado, y de este modo se le retiene con la vaga promesa de que, en un futuro indefinido, tiene una oportunidad…

Es más, la idea misma de la «interfaz» tiene sus precursores predigitales: ¿acaso no es también otra versión de la interfaz la famosa abertura cuadrada en la pared lateral del lavabo por la que el gay ofrece una parte de su cuerpo (el pene, el ano) a la pareja anónima que hay al otro lado? ¿No queda el sujeto reducido de este modo a la categoría de objeto parcial, el objeto fantasmático primordial? Sin embargo, si la dimensión de la virtualidad y la función de la «interfaz» son consubstanciales al orden simbólico, ¿en qué *consiste*, pues, «*la coupure digitale*»? Permítasenos comenzar por una observación anecdótica. Como sabe cualquier académico, el problema de escribir en un ordenador es que suspende potencialmente la diferencia entre los «simples borradores» y la «versión final»: ya no hay «versión final» o «texto definitivo», pues en cualquiera de sus estadios el texto puede ser trabajado *ad infinitum*, cualquier versión tiene el estatus de algo «virtual» (condicional, provisional)… Esta incertidumbre, por supuesto, abre la puerta a la exigencia de una nueva Autoridad (*Master*) que declare arbitrariamente cuál de las versiones es la «final», y produzca de este modo el «colapso» de la infinidad virtual en una realidad definitiva.

Según Fredric Jameson,[20] una de las antinomias de la posmodernidad es la antinomia entre el construccionismo y el esencialismo: por un lado, la progresión vertiginosa de la «virtualización» universal, la idea cada vez más extendida de que todo es un «constructo» (social, simbólico, técnico…), algo contingente que carece de la garantía de un fundamento preexistente; por otro lado, la búsqueda desesperada de un fundamento firme, cuya mejor expresión no son tanto los diferentes «fundamentalismos» étnicos o

religiosos, sino más bien el retorno a la naturaleza que propugna el ecologismo contemporáneo. En el terreno del anticartesianismo New Age posmoderno, esta antinomia toma la forma de una tensión entre la llamada «ecología profunda» y el tecnoespiritualismo: el primero promueve un retorno a la experiencia espontánea de la naturaleza a partir de la ruptura con la actitud de dominación tecnológica, mientras que el segundo cifra sus esperanzas en una conversión espiritual que sea el resultado de lo contrario, es decir, de la total reproducción tecnológica de la realidad (la idea de que, en un futuro no muy distante, la plena inmersión de los sujetos humanos en la Realidad Virtual les permitirá liberarse de la carga de sus cuerpos y convertirse en entidades casi enteramente espirituales, capaces de flotar libremente de un cuerpo virtual a otro).

No cuesta mucho descubrir cuál es la clave de la atracción que ejerce sobre nosotros el ecologismo: se presenta como la única respuesta creíble a la *hybris* del sujeto moderno, a la inestabilidad permanente inscrita en la lógica capitalista. Dicho de otro modo, *el* problema de la ética actual es cómo establecer un Límite en nuestro universo de relativismo posmoderno, en el que ningún agente posee una autoridad incondicional para decirnos «¡Hasta ahí puedes llegar, y ni un paso más!». La ecología surge, pues, como el único contendiente serio frente al relativismo posmoderno: ofrece *la naturaleza misma*, el frágil equilibrio del ecosistema de la Tierra, como punto de referencia que marca la Medida justa, el Límite insuperable de nuestros actos (este gesto de proporcionar una justificación «objetiva» para el Límite *es la versión más pura de la ideología*). Contra la reafirmación del Límite que propone la ecología profunda, cabe vindicar la intuición aparentemente «pesimista», «reaccionaria», de Schelling según la cual el universo como tal está «fuera de medida», que su condición ontológica positiva es la de una dislocación radical. O bien, en relación con el antagonismo schellingiano entre la contracción y la expansión, ¿acaso no es la realidad virtual una forma extrema de *expansión*, de pérdida de anclaje en el contraído cuerpo físico? ¿Y no es la ecología una reacción *contractiva* igual de extrema frente a esta pérdida? Podemos volver ahora a la oposición entre la «Ecología Profunda» y el tecnoespiritualismo: tanto la fantasía del restablecimiento de un equilibrio natural donde la humanidad ocupe un

lugar subordinado, como la fantasía de la desaparición de toda inercia corporal en una virtualización absoluta, son dos estrategias opuestas para renegar de la *escisión* entre lo que llamamos la «realidad» y el vacío de lo Real que llenamos de contenido fantasmático, es decir, la fractura elusiva e intangible que sostiene la «realidad».

En la medida en que el impacto de la realidad virtual se funda en la dinámica del capitalismo, no es extraño que el análisis marxista del capitalismo, su énfasis en la necesaria codependencia entre la carencia y el exceso, siga siendo pertinente para nuestro análisis de la realidad virtual. Como ya señaló Hegel en su teoría de la sociedad civil, la paradoja de la pobreza en la modernidad es que la falta de riqueza no es el resultado de una limitación de la capacidad productiva de una sociedad, sino del exceso mismo de producción, del «exceso de opulencia»: el exceso y la carencia son correlativos, la carencia (la pobreza del «populacho») es la manifestación misma del exceso de producción. Por este motivo, cualquier intento de «equilibrar» la carencia y el exceso (¿y qué es el fascismo, en su política económica, sino un intento desesperado de reintroducir un equilibrio fundamental en el ciclo de la (re)producción social?) está condenado al fracaso: el intento mismo de abolir la carencia (la pobreza) mediante la producción de más riqueza lleva a más pobreza… A un nivel en cierto modo distinto, encontramos una codependencia análoga entre la carencia y el exceso en la versión estalinista del «totalitarismo». ¿Cómo funciona el superego en el universo burocrático estalinista? Los ejemplos supremos de este funcionamiento son, por supuesto, las purgas estalinistas. El doble vínculo asociado a la noción misma del superego queda encarnado en el destino de los ministros del interior de Stalin: Yezhov, Yagoda, Abakoumov. Se ejercía sobre ellos una presión constante para que descubrieran nuevas conspiraciones antisocialistas, siempre se les reprochaba que eran poco severos, que no eran lo bastante vigilantes. La única forma de satisfacer las exigencias del Líder era inventar conspiraciones y arrestar a inocentes; con ello, sin embargo, sentaban las bases para su propia muerte violenta, pues su sucesor estaba ya trabajando para recoger pruebas de que ellos eran también agentes contrarrevolucionarios del imperialismo, dedicados al asesinato de buenos y

devotos bolcheviques… La inocencia de la víctima forma parte del juego, es lo que permite la reproducción del ciclo de las purgas revolucionarias que «se comen a sus propios hijos». Esta imposibilidad de encontrar «la medida justa» entre la carencia y el exceso (de celo en la lucha contra la contrarrevolución) es el índice más claro de la analogía entre el funcionamiento del superego y el de la burocracia estalinista: somos poco severos (si no descubrimos suficientes traidores, es prueba de que apoyamos en secreto la contrarrevolución), o demasiado vigilantes (lo que nos convierte de nuevo en culpables por condenar a sinceros defensores del socialismo)… Esta codependencia de la carencia y el exceso es tal vez el núcleo de lo que llamamos «modernidad».

Encontramos otro caso de codependencia entre la carencia y el exceso en el paradójico papel que desempeña la «banda estrecha» (el hecho de que, por razones estructurales, la imagen siempre está limitada, reducida) en el proceso de simbolización: es justamente esta carencia, esta *limitación* misma, la que activa el *exceso* de la imaginación (baste recordar el típico ejemplo del niño que solo tiene juguetes de madera, cuya imaginación es muy superior a la del que juega con un completo equipo electrónico). Este es el *impasse* al que lleva la inmersión completa en la realidad virtual: satura la capacidad de nuestra imaginación, pues todo se halla ya presente ante nuestros ojos. Y esto es lo que explica también el *impasse* estructural en el que cae la llamada «narración interactiva», que ofrece al lector la libertad de escoger su propia versión de los hechos en cada giro de la historia (el héroe puede conseguir o perder a la dama deseada, etcétera). La experiencia muestra que una constelación como esta da lugar a un doble descontento en el lector: 1) hay «demasiada libertad», demasiadas cosas dependen de mí, y en lugar de entregarme a los placeres de la narración, se me acumulan las decisiones por tomar, y 2) mi fe ingenua en la realidad diegética se ve amenazada, lo que significa —para horror de la ideología oficial del relato interactivo— que leo un relato para saber lo que «realmente» le ocurre al héroe (si consigue «realmente» a la dama deseada, etcétera), no para decidir yo mismo sobre el resultado… Bajo esta frustración se halla el reclamo de una Autoridad, la exigencia de que en toda narración *haya alguien* que establezca las reglas y asuma la

responsabilidad del curso de los acontecimientos: no hay nada más frustrante que un exceso de libertad. Más que una respuesta a la amenaza de una catástrofe ecológica, la Ecología Profunda es un intento de contrarrestar la carencia de un conjunto de reglas «objetivas» que limiten nuestra libertad. Lo que no deberíamos perder de vista es el vínculo entre esta limitación y nuestro «sentido de la realidad»: en el universo virtual interactivo, la realidad carece de esta limitación inherente, con lo que pierde en cierto modo su sustancia, se convierte en una especie de imagen etérea de sí misma.

¿Qué regla implícita viola la narración «interactiva»? Cuando vemos una representación de *Otelo*, sabemos muy bien lo que pasará después, y sin embargo estamos llenos de ansiedad y el resultado trágico nos sorprende una y otra vez, como si, a otro nivel, no estuviéramos del todo seguros de que volviera a ocurrir lo inevitable: ¿no encontramos aquí una variante de la prohibición de hacer lo imposible y/o el mandato de hacer lo que ya es en sí mismo necesario? ¿No es acaso otra versión de la fractura que separa las dos muertes, la simbólica y la real, o de la fractura que ejemplifica el antiguo sacerdote azteca cuando organiza sacrificios humanos para asegurar la salida del sol, es decir, cuando se alarma ante la perspectiva aparentemente «irracional» de que tal vez no ocurra lo más obvio? ¿Y no es esta misma actitud de afirmar libremente lo inevitable lo que define propiamente a la Autoridad? Por medio de este «¡Sí!», la Autoridad no hace más que «estampar su sello», confirmar lo inevitable: actúa como si tuviera alguna elección allí donde no hay ninguna. (Por este motivo, hay algo inevitable e inherentemente *necio* en la posición de la Autoridad: su papel principal es afirmar lo *obvio*.) Baste recordar la relación que mantienen actualmente las grandes potencias occidentales y Rusia: de acuerdo con el pacto implícito que regula esta relación, las potencias occidentales tratan a Rusia como si fuera una gran potencia, bajo la condición de que Rusia no actúe (efectivamente) como tal. Estamos aquí ante la lógica de la oferta que pretende ser rechazada (se le ofrece a Rusia la oportunidad de actuar como una gran potencia, bajo la condición de que rechace educadamente la oferta), es decir, ante una posibilidad que debe quedarse en mera posibilidad: en principio, Rusia puede actuar efectivamente como una gran

potencia, pero si pretende mantener su estatus simbólico de gran potencia, es preciso que no aproveche tal oportunidad… ¿Y acaso no corresponde la posición actual de Rusia (ser tratada como una gran potencia, a condición de no actuar como tal) con la posición de la Autoridad propiamente dicha? Podemos reconocer otro aspecto de esta posición paradójica de la Autoridad en la incertidumbre que se genera entre la superación de un examen y el anuncio de las calificaciones: tiene que haber una diferencia mínima, un cierto retraso entre el examen propiamente dicho, la medición de nuestras capacidades y la proclamación pública del resultado. Un tiempo intermedio durante el cual, aunque ya se ha lanzado el dado y sabemos cuál ha sido el resultado, existe sin embargo una especie de incertidumbre «irracional» respecto a «qué dirá la Autoridad (al dar los resultados)», como si el resultado solo se hiciera real («para sí») por medio de su proclamación pública.

La vacuidad tautológica de la Sabiduría de los Mayores queda ejemplificada en la estupidez inherente de los proverbios. Hagamos el experimento mental de recapitular la sabiduría proverbial relativa a la relación entre la vida terrestre, sus placeres, y el Más Allá. Si decimos «¡Olvida la otra vida, el Más Allá, aprovecha el momento, disfruta la vida al máximo aquí y ahora, es la única que tienes!», suena profundo. Si decimos exactamente lo contrario («¡No te dejes atrapar por los placeres vanos e ilusorios de la vida terrenal, ya que el dinero, el poder y las pasiones están destinadas a desvanecerse en el aire: piensa en la eternidad!»), también parece un pensamiento profundo. No hace falta decir que lo mismo vale para el pensamiento inverso: «¡No te esfuerces en vano por encontrar el punto de unión entre la Eternidad y la vida terrenal, acepta humildemente que siempre estarás dividido entre el Cielo y la Tierra!». Por último, si simplemente nos mostramos perplejos ante todas estas inversiones y decimos: «¡La vida es un enigma, no trates de penetrar en sus secretos, acepta la belleza de su misterio inescrutable!», el resultado no es menos profundo que su contrario: «¡No te dejes distraer por falsos misterios que solo sirven para disimular el hecho de que la vida es, en último término, muy sencilla: es lo que es, simplemente lo que ves, sin más razón ni motivo!». No hace falta añadir que la combinación del misterio y la

simplicidad también da por resultado una fórmula sapiencial: «El misterio último, inescrutable, de la vida reside en su simplicidad misma, en el simple hecho de que haya vida…».

Toda esta imbecilidad tautológica apunta hacia el hecho de que la figura que encarna la Autoridad está excluida del intercambio simbólico (aunque no del todo, pues ocupa un lugar especial, excepcional, dentro de él). Para esta figura no hay «toma y daca», pues para ella el toma es *ya en cierto modo un daca*. En otras palabras, cuando le damos algo no esperamos nada a cambio, pues este regalo funciona como su propia recompensa: nos sentimos honrados cuando acepta nuestro regalo. ¿No nos ocurre a menudo que ciertas personas, aquellas con las que mantenemos una relación de transferencia, nos hacen un favor por el solo hecho de aceptar nuestro regalo? Este rechazo a dejarse atrapar por el círculo del intercambio es lo que define en último término la actitud de la figura que encarna la Autoridad, y su declive en las sociedades capitalistas modernas es inherente a la definición de la sociedad moderna como la sociedad del *intercambio*. Incluso cuando alguien que se halla en tal posición parece participar en un acto de intercambio, lo que hace en realidad es un *intercambio de regalos* que no funciona realmente como un acto de intercambio: en el ritual del *potlach*, por ejemplo, cuando me esfuerzo por organizarle a mi invitado un banquete aún más suntuoso que el que él me ofreció a mí previamente, la idea no es tanto «pagar la deuda» como repetir y aumentar el exceso del regalo.

Así pues, ¿en qué consiste la Autoridad? El mejor ejemplo del gesto que confiere la Autoridad como tal lo encontramos en una situación de tensión política donde el líder se encuentra dividido entre dos opciones: o bien reafirmar su posición en su pureza más extrema o bien formular su posición de forma lo bastante laxa como para que todas las corrientes del partido quepan bajo su amplio «paraguas». El resultado es totalmente «indecidible»: adoptar la actitud «extrema» e irreconciliable puede aislar al líder, puede hacer que resulte inaceptable, y sin embargo también puede ser percibido como el acto decisivo que designa claramente la Meta deseada y atrae de este modo a las masas (véase el resuelto «¡No!» del general De Gaulle a colaborar con los alemanes en 1940 que le convirtió en líder);

adoptar una actitud genérica de «paraguas» puede sentar las bases para una gran coalición, pero también puede ser percibida como un signo de una penosa falta de decisión. Unas veces es mejor limitarse pragmáticamente a objetivos «realistas», alcanzables; otras veces, es mucho más efectivo adoptar la actitud de «No, no podemos contentarnos con eso, la verdadera utopía es pensar que, en el estado actual de nuestra sociedad, podemos alcanzar al menos estas metas tan modestas: ¡si realmente queremos alcanzar aunque solo sea estas metas, debemos apuntar mucho más alto, debemos cambiar la situación general!». Este es tal vez el rasgo que define al «verdadero líder»: la capacidad de arriesgarse a dar un paso extremo, que, lejos de llevarle a una posición marginal, *posee una capacidad de apelación universal y funda la coalición más amplia posible*. Sin duda es una estrategia extremadamente arriesgada, pues no resulta decidible por adelantado: *puede* tener éxito, pero también *puede* convertir al líder en una figura ridícula, en un chiflado extremista. Este es el riesgo que debe asumir cualquier «auténtico líder»: una de las lecciones de la historia es que, en el conflicto político entre el pragmatismo moderado y el extremismo, siempre ha sido el extremista quien (más adelante, cuando ya se ha hecho con el poder) ha podido imponer efectivamente las necesarias medidas pragmáticas… ¿*Qué ocurre, pues, cuando esta función del Sabio queda en suspenso*?

7
¿Es posible atravesar la fantasía en el ciberespacio?

Estatuas en movimiento, cuerpos congelados

La fotografía, el medio de la inmovilización, fue percibida al principio como una forma de *amortecer* el cuerpo vivo, del mismo modo que los rayos X fueron percibidos como una forma de volver directamente visible el «interior» del cuerpo (el esqueleto). Baste recordar la forma en que los medios de comunicación presentaron el descubrimiento de los rayos X por parte de Roentgen a finales del siglo XIX: la idea era que los rayos X nos permiten ver a una persona que está todavía viva *como si ya estuviera muerta*, o sea, reducida a un simple esqueleto (una alusión implícita, claro está, a la idea teológica de la *vanitas*: a través del aparato de Roentgen, vemos «lo que somos realmente», vemos lo que somos a los ojos de la eternidad…). Aquí nos encontramos, pues, ante un vínculo negativo entre visibilidad y movimiento: en su estatus fenomenológico original, el movimiento equivale a la ceguera, difumina los contornos de lo que percibimos, o, dicho de otro modo, para que podamos ver claramente el objeto, este debe estar congelado, inmovilizado. Es la inmovilidad la que vuelve visibles las cosas. Este vínculo negativo explica el hecho de que el «hombre invisible» de la película de Whale del mismo título se haga visible de nuevo en el momento de su muerte: «La persona que ha dejado de vivir existe con más plenitud que cuando estaba viva y se movía entre nosotros». [1] Se superponen aquí la ontología de Platón y la noción lacaniana de la imagen especular que congela el movimiento, como un rollo de cine atascado: solo la inmovilidad proporciona una existencia visible firme. En contraste con los humanos, algunos animales solo perciben los objetos en movimiento, y son incapaces de vernos si nos quedamos totalmente inmóviles: lo que tenemos aquí es la oposición entre la vida real

presimbólica, que ve solo el movimiento, y la mirada simbolizada que solo puede ver objetos «amortecidos», petrificados.

Sobre este trasfondo, podemos establecer un contraste entre el tema gótico de la estatua (o la imagen) en movimiento, y su contrapunto, los *tableaux vivants*. En *Las afinidades electivas*, Goethe ofrece una buena descripción de la práctica de los *tableaux vivants* en los círculos aristocráticos del siglo XVIII, un divertimento doméstico que consistía en representar escenas famosas de la historia o de la literatura con la ayuda de personas vivas que permanecían inmóviles sobre el escenario, es decir, resistiendo la tentación de moverse. La práctica de los *tableaux vivants* se inserta dentro de la larga tradición ideológica de concebir una estatua como un cuerpo viviente congelado, inmovilizado, un cuerpo cuyos movimientos han quedado paralizados (habitualmente por efecto de un conjuro maligno). La inmovilidad de la estatua implica, pues, un dolor infinito: el *objet petit a* engendrado por la rigidez del cuerpo vivo, por su fijación en la forma de una estatua, consiste por lo general en una señal milagrosa a través de la cual la estatua logra hacernos llegar su propio dolor, ya sea la gota de sangre de la estatua del jardín en las novelas góticas, o bien las lágrimas milagrosamente vertidas por toda estatua respetable de la Virgen en los países católicos. El último representante de esta serie es el comediante callejero que se viste como una estatua (habitualmente como un caballero con armadura) y permanece inmóvil durante largos períodos de tiempo: solo se mueve (hace una reverencia) cuando alguien le lanza dinero al platillo. En contraste con esta idea de la estatua como cuerpo inmovilizado, congelado, el cine fue percibido al principio como una «imagen en movimiento», como una imagen muerta que milagrosamente cobraba vida (en eso consiste su cualidad espectral). Detrás de esta idea se esconde la paradoja dialéctica de la fenomenología de la percepción: la inmovilidad de una estatua es concebida implícitamente como el estado de un ser vivo condenado a la inmovilidad, en medio de un infinito dolor, mientras que la imagen en movimiento es concebida como un objeto muerto, inmóvil, que mágicamente cobra vida. En ambos casos se viola la frontera que separa la vida de la muerte. El cine es una «imagen en movimiento», un continuo de imágenes muertas que dan la impresión de cobrar vida cuando pasan a la

velocidad adecuada; la imagen muerta es una «instantánea», un «fotograma congelado», es decir, un movimiento fijado. Nos encontramos aquí con dos casos opuestos de la paradoja propiamente hegeliana de un género que es también su propia especie, es decir, que comprende dos especies, él mismo y la especie como tal. Es incorrecto decir que hay dos tipos-especies de imágenes, las que se mueven y las inmóviles: la imagen «como tal» es inmóvil, y la «imagen en movimiento» es una subespecie, la paradoja mágica de la imagen «muerta» que cobra vida como aparición espectral. Por otro lado, el cuerpo como tal está vivo, se mueve, y la estatua es la paradoja de un cuerpo vivo dolorosamente forzado a la inmovilidad… Otra observación que se impone desde una perspectiva lacaniana es que el punto de fijación (o congelación) principal en lo que vemos es *la mirada misma*: la mirada no solo amortece a su objeto, sino que constituye ella misma el punto congelado de la inmovilidad en el campo de lo visible. ¿No es acaso la cabeza de Medusa el mejor ejemplo de la mirada que quedó congelada cuando se acercó demasiado a la Cosa y «vio demasiado»? En varias películas de Hitchcock se produce una inmovilización momentánea como resultado de una mirada directa del actor hacia la cámara (Scottie en la secuencia de la pesadilla de *De entre los muertos*, el detective Arbogast mientras es asesinado en *Psicosis*, e incluso la infortunada Fane en su actuación suicida al trapecio en *Asesinato*).

El horror circula aquí en ambas direcciones: lo que provoca horror es no solo el descubrimiento de que aquello que tomamos por un ser humano vivo es una muñeca mecánica (la Olympia de Hofmann), sino también, o más incluso, el descubrimiento traumático de que aquello que tomamos por una entidad muerta (una casa, la pared de una cueva…) está viva en realidad: de repente comienza a gotear, a temblar, a hablar, a moverse de forma intencionada (y maligna)… Así pues, tenemos, por un lado, la «máquina en el fantasma» (un barco que navega solo, sin tripulación; un animal o un ser humano que se revela como un complejo mecanismo de ruedas y engranajes) y, por el otro lado, el «fantasma en la máquina» (algún signo de un *plus-de-jouir* en la máquina que crea el efecto de que «¡Está viva!»). La conclusión debe ser que ambos excesos están desubjetivizados: tanto la máquina «ciega» como la sustancia vital «acéfala» e informe son dos caras

de un mismo impulso (que se da de forma unificada en el alien-monstruo, a medio camino entre la máquina y la sustancia vital viscosa). En la ficción literaria encontramos a menudo personajes que parecen ser uno más dentro del espacio diegético, pero que luego se revelan en realidad como «no personas», como el horror desubjetivizado de un puro impulso disfrazado de individuo normal y corriente. Muchos comentadores han señalado después de Kierkegaard que el don Giovanni de Mozart «no es un personaje» en realidad, que no es más que un puro impulso mecánico —orientado a la conquista— carente de toda «profundidad»: el horror último de esta persona reside en el hecho de que, propiamente hablando, no es una persona.

Esta paradoja de las estatuas en movimiento, o de los objetos muertos que cobran vida y/o los objetos vivos petrificados, solo puede darse en el espacio del impulso de muerte, que es según Lacan el espacio que separa las dos muertes, la simbólica y la real. Para un ser humano, estar «muerto en vida» significa hallarse bajo el influjo del orden simbólico «muerto»; estar «vivo en la muerte» significa dar cuerpo a un remanente de Sustancia-Vital que ha escapado a la colonización simbólica (*lamella*). Nos encontramos, pues, aquí con la escisión entre A y J, entre el orden simbólico «muerto» que amortece el cuerpo y la Sustancia-Vital no simbólica de la *jouissance*. Estas dos nociones no significan lo mismo para Freud y Lacan que para el discurso científico al uso: en el psicoanálisis, ambos designan una dimensión propiamente monstruosa. La vida es la horrible palpitación de la *lamella* («tejido»), el impulso no subjetivo («acéfalo») «ni vivo ni muerto» que subsiste más allá de la muerte ordinaria; la muerte es el orden simbólico mismo, la estructura que, como un parásito, coloniza al ente vivo. Lo que define el impulso de muerte en Lacan es esta doble escisión: no la simple oposición entre la vida y la muerte, sino, por un lado, la escisión de la propia vida entre una vida «normal» y una horrible vida «ni viva ni muerta», y, por otro, la escisión de la muerte entre la muerte «ordinaria» y la máquina «ni muerta ni viva». Lacan complementa de este modo la oposición básica entre la Vida y la Muerte con una referencia a la maquinaria simbólica parasitaria (el lenguaje como entidad muerta que «se comporta como si tuviera vida propia»), y a

su contrario, la «vida en la muerte» (la monstruosa sustancia vital que persiste en lo Real más allá de lo Simbólico); el espacio que separa los dominios de la Vida y de la Muerte es el espacio propio del impulso de muerte. Todas estas paradojas se fundan en el hecho de que, tal como Freud subraya una y otra vez, *no hay noción o representación de la muerte en el inconsciente*: el *Todestrieb* («impulso de muerte») freudiano no tiene nada que ver con el *Sein-zum-Tode* («ser para la muerte») heideggeriano. El impulso es inmortal, eterno, «ni muerto ni vivo»: la aniquilación hacia la que tiende el impulso de muerte no es la muerte como límite insuperable del ser humano *como* ser finito. A nivel inconsciente, todos nos creemos inmortales: no hay ansiedad de muerte (*Todesangst*) en nuestro inconsciente, lo cual explica que el fenómeno mismo de la «conciencia» esté fundado en la certeza de nuestra mortalidad.

La idea kierkegaardiana de la «enfermedad de muerte» también reposa en esta diferencia entre las dos muertes. Dicho de otro modo, debemos oponer la desesperación propia de la «enfermedad de muerte» a la desesperación corriente del individuo escindido entre la certidumbre de que la muerte es el fin, que no hay Más Allá o vida eterna, y su deseo irreprimible de creer que la muerte no es lo último, que hay otra vida que trae consigo la promesa de la redención y la felicidad eterna. La «enfermedad de muerte» implica más bien la paradoja contraria del sujeto que sabe que la muerte no es el fin, que tiene un alma inmortal, etcétera, pero que no es capaz de hacer frente a las exigencias exorbitantes de este hecho (la necesidad de abandonar los vanos placeres estéticos y trabajar por su salvación), y por este motivo desea desesperadamente creer que la muerte *es* el fin, es decir, que no pende sobre él ninguna exigencia incondicional divina. Se invierte aquí la actitud religiosa habitual del *je sais bien, mais quand même*: no se trata de que «sé muy bien que soy un simple mortal, y sin embargo necesito desesperadamente creer que hay redención en la vida eterna», sino más bien de que «sé muy bien que tengo un alma eterna que debe responder ante los mandamientos incondicionales de Dios, pero necesito desesperadamente creer que no hay nada más allá de la muerte, quiero liberarme del peso insoportable del mandato divino». En otras palabras, en contraste con el individuo atrapado en la desesperación

escéptica abstracta, es decir, el individuo que sabe que morirá pero que no puede aceptarlo y espera la vida eterna, en el caso de la «enfermedad de muerte» tenemos a un individuo que desea desesperadamente morir, desaparecer para siempre, pero que sabe que no puede hacerlo, es decir, que está condenado a la vida eterna. La situación del individuo «enfermo de muerte» es la misma que la de los héroes wagnerianos, desde el Holandés Errante hasta el Amfortas de *Parsifal*, que buscan desesperadamente la muerte, la aniquilación final y la supresión de uno mismo que les liberaría del infierno de su existencia de «muertos vivientes».

El hipertexto globalizado

El fundamento ontológico último del «hipertexto» es este mismo dominio misterioso y espectral «entre las dos muertes» que escapa a la comprensión del Significante Maestro. A los *hackers* californianos les gusta practicar una manipulación informática de la serie *Star Trek* que consiste en añadir escenas de encuentros sexuales explícitos al relato televisivo, sin cambiar nada del contenido «oficial» (por ejemplo, después de que los dos héroes masculinos entren en una habitación y cierren la puerta, asistimos a un juego homosexual entre ellos): la idea, por supuesto, no consiste solo en adulterar la serie televisiva o en ironizar a propósito de ella, sino en sacar a la luz sus premisas implícitas (la tensión homoerótica entre los dos héroes masculinos es claramente reconocible para cualquier espectador). Esta clase de cambios no dependen directamente de las condiciones técnicas (la capacidad del ordenador de crear imágenes que parezcan reales); también presuponen una suspensión de la función del director en virtud de la cual —al menos tendencialmente— deja de haber una «versión definitiva». Tan pronto como aceptamos esta fractura en el funcionamiento del orden simbólico, se abre ante nosotros una perspectiva enteramente nueva en relación con la literatura «escrita» tradicional: ¿por qué no habríamos de ensayar también versiones de las obras maestras canónicas que no modificaran para nada su contenido «explícito», pero en cambio añadieran detalladas descripciones de actividades sexuales, relaciones de poder

subyacentes, etcétera, o simplemente contaran la historia desde una perspectiva diferente, como hizo Tom Stoppard en su versión de *Hamlet* desde el punto de vista de dos personajes marginales (*Rosencrantz y Guildenstern han muerto*)? Ya solo *Hamlet* sugiere un sinfín de ideas: ¿Hamlet es seducido por su madre para cometer incesto (o es Hamlet quien la viola a ella)? ¿Ofelia se suicida porque estaba embarazada de Hamlet? ¿Y no resultaría iluminador también reescribir los textos amorosos canónicos desde una perspectiva feminista? Se podría escribir, por ejemplo, el diario de la *mujer* que es objeto del cortejo masculino en el *Diario de un seductor* de Kierkegaard (dicho sea de paso, Kierkegaard *también* tenía pensado escribir el «diario de una hetaira», el relato de una seducción desde la perspectiva de la seductora, típicamente identificada como «hetaira», es decir, como prostituta). Más interesante aún sería tomar una novela escrita por una mujer desde una perspectiva romántica, y reescribirla desde la perspectiva de otra mujer, como hace Jean Rhys en *El ancho mar de los Sargazos*, al contar la historia de *Jane Eyre* desde el punto de vista de la «loca del piso de arriba», la lunática Bertha, primera esposa de Rochester y encarcelada en la torre del castillo de Rochester: lo que descubrimos, naturalmente, es que tampoco ella encaja de forma fácil en la categoría de la destructora maligna, sino que era la víctima de circunstancias traumáticas… Y dado que el escritor que mejor ejemplifica la contención y la confianza en lo que no se dice es sin duda Henry James, en cuya obra ocurren auténticas tragedias y vidas enteras se ven destrozadas en lo que parece ser una educada conversación de mesa, ¿no resultaría iluminador también reescribir sus obras sacando a la luz su contenido político y sus tensiones sexuales latente (en *Los embajadores*, Stretcher se relaja después de un día cargado de obligaciones sociales masturbándose por la noche en su habitación de hotel, o mejor aún, manteniendo relaciones homosexuales con un chapero; en *Lo que Maisie sabía*, Maisie observa a su madre mientras hace el amor con su amante).

Otra variante de la misma estrategia es el intento de llenar el vacío alrededor del cual se estructura una obra canónica; el resultado es, inevitablemente, una obscena vulgaridad. Baste mencionar *Heathcliff*, una novela reciente que examina el vacío central de *Cumbres borrascosas*: ¿qué

hizo Heathcliff entre el momento de su desaparición y el de su regreso, años más tarde, convertido en un hombre rico? Uno de los primeros y más logrados ejemplos de esta estrategia es *Forajidos*, un *film noir* clásico basado en el relato de Hemingway del mismo título: en los primeros diez minutos, la película sigue fielmente el relato original; lo que sigue a partir de ahí, en cambio, es una precuela del relato, es decir, un intento de reconstruir la misteriosa experiencia traumática que redujo a «Swede» al estado vegetal de un muerto viviente, que se limita a esperar la muerte… En resumen, tan pronto como cae la presa del Significante Maestro se produce una riada de ideas, algunas de ellas entretenidas, o incluso penetrantes en su intento de sacar a la luz el contenido «reprimido». Nunca se debe perder de vista, sin embargo, lo que se *pierde* al aplicar una estrategia de este tipo: el efecto se basa en el gesto trasgresor de violar los límites de una obra canónica, por lo que cambia totalmente tan pronto como pierde fuerza este punto de referencia canónico. Dicho de otro modo: un mismo contenido produce un efecto muy distinto según sea insinuado como el secreto «reprimido» de un relato «público» o abiertamente descrito.

LA ANOREXIA INFORMATIVA

Esta disolución progresiva de la Autoridad en las sociedades occidentales contemporáneas expone al sujeto a una radical ambigüedad respecto a su deseo. Los medios de comunicación le bombardean constantemente con requerimientos para que escoja, se dirigen a él como el *sujeto que se supone que sabe lo que quiere realmente* (qué libro, qué ropa, qué programa televisivo, qué lugar para veranear…): «Aprieta A si quieres esto, aprieta B si quieres aquello», o, para citar el eslogan de una reciente campaña televisiva de publicidad «reflexiva» sobre la propia publicidad, «Publicidad: el derecho a escoger». Sin embargo, a un nivel más fundamental, los nuevos medios de comunicación producen en el sujeto un radical desconocimiento de lo que quiere: se dirigen a un sujeto totalmente maleable al que se le debe decir en todo momento qué es lo que quiere, por cuanto la evocación misma de una elección genera a un nivel performativo la necesidad del

objeto de la elección. Recordemos que la función principal de la Autoridad consiste en decirle al sujeto lo que quiere: la necesidad de la Autoridad surge en respuesta a la confusión del sujeto, al hecho de que *no* sabe lo que quiere. ¿Qué sucede, pues, cuando la figura que encarna la Autoridad entra en crisis, cuando el sujeto se ve bombardeado en todo momento por requerimientos para que se pronuncie sobre lo que quiere? Exactamente lo contrario de lo que cabría esperar: justo cuando ya no hay nadie que nos diga lo que queremos, cuando toda la carga de la elección reposa sobre nuestros hombros, es cuando la dominación del gran Otro es más completa, y la capacidad de elección se diluye, es decir, se convierte en una pura apariencia. Resulta tentador parafrasear aquí la conocida inversión lacaniana de Dostoievski («Si no hubiera Dios, nada estaría permitido».): si no hay ninguna elección forzada que limite el campo de la libre elección, desaparece la propia libertad de elección.

Esta suspensión de la función de la Autoridad (simbólica) es el rasgo crucial de lo Real que se adivina en el horizonte del universo ciberespacial: el momento de la implosión, cuando la humanidad se encontrará ante el límite imposible de transgredir, cuando se disolverán las coordenadas de nuestro mundo de la vida social.[2] En ese momento, las distancias desaparecerán (podré comunicarme al instante por teleconferencia con cualquier parte del globo); cualquier información, ya sea texto, música o vídeo, será inmediatamente accesible a través de la interfaz. Sin embargo, el reverso de esta suspensión de la distancia que me separa de cualquier extraño en la otra punta del globo es que, como consecuencia de la desaparición gradual del contacto con la «realidad» física del otro, un vecino dejará de ser un vecino, y se verá progresivamente reemplazado por un espectro en la pantalla; la disponibilidad general provocará una claustrofobia insoportable; la gente experimentará el exceso de elecciones disponibles como una imposibilidad de elegir; la comunidad universal directamente participativa será aún más excluyente con aquellos que no puedan acceder a ella. Tras la utopía de un ciberespacio que abre infinitas e ilimitadas posibilidades de cambio en el futuro, de múltiples y novedosos órganos sexuales, etcétera, etcétera, se oculta exactamente lo contrario: la imposición de una clausura sin precedentes. Esto es, pues, lo Real que nos

espera, y todo intento de simbolizar esta realidad, desde el más utópico (las celebraciones «deconstruccionistas» o New Age del potencial emancipador del ciberespacio) hasta el más negro y distópico (la perspectiva de un control absoluto por una red informatizada de poder casi divino), son solo eso, otros tantos intentos de negar el verdadero «fin de la historia», la paradoja de una infinitud mucho más opresiva que cualquier confinamiento que podamos conocer hoy. Así las cosas, ¿no sería la *anorexia informativa*, el rechazo desesperado a aceptar cualquier información, una de las reacciones posibles ante la tendencia del ciberespacio a llenar demasiado los vacíos?

O bien, para expresarlo en otros términos, la virtualización cancela la distancia entre el vecino y un extraño en la otra punta del globo, en la misma medida en que suspende la presencia del Otro en el peso masivo de lo Real: vecinos y extraños, todos son iguales en su presencia espectral en la pantalla. Dicho de otro modo, ¿por qué le resultaba tan problemático a Freud el mandato cristiano «Ama a tu prójimo como a ti mismo»? La proximidad del Otro que convierte al prójimo en prójimo es la *jouissance*: cuando la presencia del Otro se vuelve insoportable, opresiva, significa que su forma de *jouissance* nos resulta demasiado intrusiva. ¿Y qué es el racismo «posmoderno» contemporáneo sino una reacción violenta ante esta virtualización del Otro, un regreso a la experiencia del vecino en su *presencia* intolerable, traumática? Lo que el racista encuentra irritante en el Otro (la forma en que ríe, el olor de su comida…) es precisamente el pequeño espacio de realidad que testimonia su presencia más allá del orden simbólico.

Estamos lejos, pues, de lamentar la pérdida de contacto con los otros «reales», de carne y hueso, como consecuencia de nuestra entrada en el ciberespacio, donde no encontramos más que fantasmas digitales: nuestra idea es más bien que el ciberespacio *no es lo bastante espectral*. Una de las tendencias de los teóricos del ciberespacio es concebir el cibersexo como un fenómeno que se sitúa al final de una cadena cuyo punto clave es Kierkegaard, su relación con Regina: del mismo modo que Kierkegaard rechazó la proximidad física del Otro (la mujer amada) y propuso la soledad como único modo auténtico de relacionarse con el objeto amado, el

cibersexo también implica la supresión del objeto en la «vida real» y extrae su energía erótica de esta misma supresión: el encuentro con la pareja de cibersexo en la vida real es un momento de *desublimación*, el momento del regreso a la vulgar «realidad»… Pero por más convincente que pueda parecer este paralelismo, resulta profundamente engañoso: el estatus de mi pareja sexual en el ciberespacio NO es comparable al que tenía Regina para Kierkegaard. Regina era el vacío al que Kierkegaard dirigía sus palabras, una especie de «vacuola» *tejida por la propia textura de su discurso*, mientras que mi pareja sexual ciberespacial, al contrario, es alguien *excesivamente presente*, que me bombardea con un torrente de imágenes y declaraciones explícitas de sus fantasías más secretas. O, para decirlo de otro modo: la Regina de Kierkegaard es un corte en lo Real, el obstáculo traumático que perturba una y otra vez el despliegue satisfactorio de mi imaginación erótica, mientras que el ciberespacio trae consigo exactamente lo contrario, un flujo inmediato de imágenes y mensajes (cuando me sumerjo en el ciberespacio, podría decirse que regreso a una relación simbiótica con el Otro donde la dimensión de lo Real ha quedado abolida como resultado de un desbordamiento de las apariencias).

En una entrevista reciente, Bill Gates se congratuló de que el ciberespacio abría la perspectiva de lo que llamó un «capitalismo sin fricciones», expresión que traduce a la perfección la fantasía social subyacente a la ideología del capitalismo ciberespacial: la fantasía de un medio perfectamente etéreo y transparente para los intercambios, del que desaparezca todo vestigio de materialidad. No debemos perder de vista aquí que la «fricción» que desaparece en la fantasía de un «capitalismo sin fricciones» no se refiere únicamente a la realidad de los obstáculos materiales a los que se encuentra sometido cualquier proceso de intercambio, sino más que nada a lo Real de los antagonismos sociales, relaciones de poder, etcétera, que convierten en patológico el espacio del intercambio social. En su manuscrito *Grundrisse* («Elementos fundamentales para la crítica de la economía política»), Marx señaló que la estructura material misma del centro de producción industrial decimonónico traduce la relación de dominación capitalista (el trabajador como mero apéndice subordinado a una maquinaria propiedad del capitalista); *mutatis*

mutandis, lo mismo vale para el ciberespacio: en las condiciones sociales del capitalismo tardío, la materialidad misma del ciberespacio genera automáticamente un espacio abstracto e ilusorio de intercambio «sin fricciones» donde se diluye la particularidad de la posición social del participante.

La forma más sencilla de aislar el conjunto de relaciones sociales que sobredeterminan el funcionamiento del ciberespacio es fijarse en la «ideología espontánea del ciberespacio», el llamado *ciberrevolucionarismo*, cuya tesis básica es que el ciberespacio (o la World Wide Web) es un organismo «natural» que evoluciona por sí mismo.[3] Es crucial aquí la disolución de la diferencia entre «cultura» y «naturaleza»: la «naturalización de la cultura» (concebir el mercado, la sociedad, etcétera, como si fueran organismos vivos) tiene como reverso la «culturalización de la naturaleza» (concebir la propia vida como un conjunto de informaciones con capacidad para autorreproducirse: «los genes son *memes*»). En este sentido, la nueva concepción de la Vida es neutral respecto a la distinción entre procesos naturales y culturales o «artificiales»: tanto la Tierra (Gaia) como el mercado global aparecen como inmensos sistemas vivientes autorregulados cuya estructura básica se define en términos de un proceso de codificación y decodificación, de transmisión de información, etcétera. La referencia a la World Wide Web como organismo vivo aparece a menudo en contextos en los que adquiere un sentido emancipador: por ejemplo, contra la censura estatal de Internet. Sin embargo, la demonización del Estado es una estrategia profundamente ambigua, pues la mayoría de las veces sirve como recurso para el discurso populista de derechas y/o el liberalismo de mercado: sus blancos son en general intervenciones estatales cuyo objeto es mantener un mínimo de seguridad y equilibrio social (resulta indicativo aquí el título de un libro de Michael Rothschild, *Bioeconomics: The Inevitability of Capitalism*). Los ideólogos del ciberespacio sueñan con un nuevo paso adelante en la evolución, en virtud del cual dejaremos de ser meros individuos «cartesianos» condenados a interactuar mecánicamente, y la «persona» cortará su vínculo sustancial con un cuerpo individual para concebirse a sí misma como parte de una nueva Mente holística que vivirá y actuará a su vez a través de él o ella, pero lo que pierden de vista con esta

«naturalización» de la World Wide Web y del mercado son el conjunto de relaciones de poder —decisiones políticas, condiciones institucionales— necesarias para que medren «organismos» como Internet (o el capitalismo, o el mercado…).

¿Qué puede enseñarnos la meteorología sobre el ciberespacio?

Así pues, ¿cuál es la clave de *la coupure digitale*? Tal vez el mejor modo de plantear la cuestión sea a partir de la brecha que separa el moderno universo científico del conocimiento tradicional: para Lacan, la ciencia moderna *no* es una narración local más fundada en unas condiciones pragmáticas específicas, sino que mantiene una relación efectiva con lo Real (matemático) subyacente al universo simbólico. Permítasenos recordar la diferencia entre la meteorología moderna por satélite y la sabiduría tradicional sobre el tiempo, que «piensa localmente». La meteorología moderna asume una especie de perspectiva metalingüística sobre el conjunto de la atmósfera terrestre como mecanismo global y cerrado en sí mismo, mientras que la meteorología tradicional parte de un punto de vista particular dentro de un horizonte finito: las nubes y los vientos vienen de un Más Allá que escapa por definición a nuestra comprensión, y todo cuanto podemos hacer es formular las reglas de su emergencia y su desaparición en forma de una serie de «fórmulas sapienciales» («Si llueve el primero de mayo, cuidado con la sequía de agosto», etcétera). Lo crucial aquí es que el «significado» solo puede existir dentro de un horizonte finito de este tipo: solo es posible experimentar y concebir los fenómenos meteorológicos como «significativos» en la medida en que hay un Más Allá del que emergen dichos fenómenos siguiendo leyes que no son directamente naturales. Lo que activa la búsqueda de coincidencias y correlaciones «significativas» es la ausencia misma de leyes naturales que vinculen directamente la meteorología de aquí con la del misterioso Más Allá. El universo tradicional «cerrado» nos enfrenta, pues, a catástrofes impredecibles que «no se sabe de dónde vienen», pero la paradoja es que ofrece al mismo tiempo una sensación de «seguridad» ontológica, de

habitar en un círculo de significados finitos y autosuficientes donde las cosas (los fenómenos naturales) «nos hablan» en cierto modo, se dirigen a nosotros.

En cierto modo, pues, el universo cerrado tradicional es *más «abierto»* que el universo de la ciencia: supone una salida hacia un Más Allá indefinido, mientras que el modelo global de la ciencia moderna está completamente «cerrado», en el sentido de que no deja espacio para ningún Más Allá. Por su misma «falta de significado», el universo de la ciencia moderna supone «atravesar la fantasía», suprimir el punto ciego, el dominio de lo Inexplicado que da pie a la fantasía y garantiza de este modo el significado: en lugar de eso, tenemos un mecanismo sin sentido. Es por esto que la ciencia, según Heidegger, representa el «peligro» metafísico: supone una amenaza para el universo del sentido. No hay significado posible sin punto ciego, sin algún dominio prohibido/impenetrable al que podamos proyectar las fantasías que garantizan el horizonte de significado. Tal vez este mismo desencanto causado por nuestro mundo social explique la fascinación que produce el ciberespacio: es como si encontráramos en él de nuevo un Límite, más allá del cual se abre el dominio misterioso de la Otredad fantasmática, como si la pantalla de la interfaz fuera la versión actual de la región vacía y desconocida donde proyectamos nuestros Shangri-La o nuestros reinos de Ella.

Resultan paradigmáticos aquí los últimos capítulos de *Las aventuras de Arthur Gordon Pym*, donde E. A. Poe proyecta el escenario fantasmático del paso del umbral hacia la pura Otredad del Antártico. El último asentamiento humano antes de cruzar este umbral es una isla con un poblado de nativos tan negros que incluso sus dientes son negros; significativamente, encontramos también en esta isla el Significante por antonomasia (un jeroglífico gigante inscrito en la forma misma de la cadena de montañas). Salvajes y corruptos como son, los nativos se niegan a acompañar a los exploradores blancos más al sur, sea cual sea el precio: la sola idea de entrar en el dominio prohibido les produce un miedo mortal. Cuando los exploradores entran finalmente en este dominio, el nevado y gélido paisaje polar se convierte gradual y misteriosamente en su contrario, un territorio de una blancura espesa, cálida y opaca… en pocas palabras, el

dominio incestuoso de la Leche primordial. Lo que tenemos aquí es otra versión del reino de Tarzán, o del reino de Ella: la famosa tesis freudiana según la cual la sexualidad femenina es un «continente oscuro» se hace realidad en términos literales en *Ella*, de Rider Haggard, donde Ella-que-debe-ser-obedecida, la pura Autoridad más allá de toda Ley, la poseedora del mismísimo Secreto de la Vida, es una Mujer Blanca que gobierna en pleno África, el continente oscuro. Esta figura de Ella, una mujer que habita en el Más Allá inexplorado, es el soporte fantasmático necesario del universo patriarcal. Con la llegada de la ciencia moderna, el Más Allá resulta abolido, ya no hay «continente oscuro» capaz de ocultar ningún Secreto, y en consecuencia se pierde también el Significado, pues el campo del Significado tiene por definición un punto ciego impenetrable en su mismo centro.

Así pues, el proceso mismo de colonización produce el exceso que se resiste a él: ¿acaso el misterio de Shangri-La (o del reino de Tarzán, o del reino de Ella, o…) no consiste precisamente en el hecho de que tratamos con un dominio *todavía por colonizar*, marcado por una imaginaria Otredad radical que escapa por principio a la comprensión del colonizador? Encontramos aquí, sin embargo, otra paradoja crucial. El tema de *Ella* se basa en uno de los relatos míticos clave del colonialismo: una vez que los exploradores blancos han transgredido cierta frontera que es tabú incluso para los aborígenes más crueles y primitivos, y han penetrado en el «corazón de la oscuridad», lo que encuentran allí, en este Más Allá puramente fantasmático, es otra vez el gobierno de un misterioso Hombre Blanco, el padre preedípico, la Autoridad absoluta. La estructura es la misma que en la cinta de Moebius: en el centro mismo de lo Otro encontramos la otra cara de lo Mismo, de nuestra propia estructura de dominación. La figura de la Autoridad blanca que gobierna en este reino fantasmático de Otredad radical puede tomar dos formas contrapuestas: la encarnación terrible del «Mal diabólico» que conoce el secreto de la *jouissance* y por ello mismo tortura y aterroriza a sus súbditos (desde *El corazón de las tinieblas* y *Lord Jim*, de Conrad, hasta la versión femenina del mismo tema en *Ella*, de Rider Haggard), o bien el santo que practica un despotismo teocrático benevolente (Shangri-La en *Horizonte perdido*). La

conclusión, claro está, es la «identidad especulativa» de ambas figuras: el Amo diabólicamente malvado es «en sí mismo o para nosotros» *lo mismo que* el gobernante sabio-santo, la diferencia entre ambos es puramente formal, solo supone un cambio de perspectiva del observador. (O bien, dicho en los términos de Schelling, el gobernante sabio-santo es en el modo de la potencia lo que el Amo maligno es en el modo de la actualidad, «el mismo principio que nos empuja y nos sostiene en su inefectividad es el que nos consumiría y nos destruiría en su efectividad».)[4] Lo que tienen en común el monje centenario que gobierna en Shangri-La y el Kurtz de *El corazón de las tinieblas* es que ambos han cortado sus vínculos con las preocupaciones humanas ordinarias y han penetrado en el dominio «entre las dos muertes». En este sentido, Kurtz es la Institución en su versión fantasmática más pura: su exceso mismo no hace más que realizar, llevar hasta sus últimas consecuencias, la lógica propia de la Institución (la compañía y su colonización de la selva del Congo). Esta lógica interna se halla oculta en el funcionamiento «normal» de la Institución: la figura que realiza en términos literales la lógica de la institución es percibida, en un sentido propiamente hegeliano, como un exceso insoportable al que es preciso poner fin.

¿Qué nos dice todo esto sobre el ciberespacio? El ciberespacio es, naturalmente, un fenómeno totalmente tecnológico-científico, que lleva al extremo la lógica de la meteorología moderna: no solo no deja espacio para la pantalla fantasmática, sino que reproduce incluso por sí mismo esta pantalla a base de manipular lo Real de los bytes. Sin embargo, no es ni mucho menos accidental *que la ciencia moderna, incluida la meteorología, dependa inherentemente de la interfaz*: la ciencia moderna *simula* los procesos en pantalla, ya sean los modelos de las partículas subatómicas, las imágenes de radar de las nubes que aparecen en los informes meteorológicos o las fascinantes imágenes de la superficie de Marte y otros planetas (todas ellas manipulados por procedimientos informáticos —añadido de colores, etcétera— para aumentar su efecto). El resultado de la suspensión del punto ciego impenetrable del Más Allá en el universo de la ciencia moderna es, pues, una «realidad global» que solo resulta accesible a través de la pantalla: la supresión de la pantalla fantasmática que servía

como vía de acceso al Más Allá convierte la *realidad entera* en algo que «existe únicamente en la pantalla», en una superficie sin profundidad. O, para decirlo en términos ontológicos: tan pronto como deja de estar activo el punto ciego que mantiene abierto el espacio hacia algo que no tiene lugar en nuestra realidad, perdemos este mismo «sentido de la realidad».

En la actualidad, el funcionamiento social del ciberespacio tiene el problema de que llena potencialmente el vacío, la distancia entre la identidad simbólica pública del sujeto y su trasfondo fantasmático: las fantasías se exteriorizan cada vez más en el espacio simbólico público, la esfera de la intimidad se socializa de forma cada vez más directa. La violencia inherente del cibersexo no reside en el contenido potencialmente violento de las fantasías sexuales escenificadas en pantalla, sino en el hecho formal mismo de que se me impongan desde fuera mis fantasías más íntimas. La escena más dolorosa e inquietante de *Corazón salvaje*[5] de David Lynch traduce a la perfección la violencia obscena del cibersexo: a pesar de que (o más bien precisamente porque) «nada ocurre realmente en nuestra realidad corporal», el núcleo fantasmático más íntimo de nuestro ser se desnuda de forma mucho más directa, y nos deja totalmente vulnerables e indefensos.

¿Edipo o anti-Edipo?

Repitamos, pues, la pregunta: ¿cómo afecta el ciberespacio al estatus de la subjetividad? ¿Qué consecuencias tiene el ciberespacio para el Edipo, es decir, para el tipo de proceso de subjetivización que el psicoanálisis describió como el planteamiento y la disolución del complejo de Edipo? El hecho de que el ciberespacio implique la suspensión de la función simbólica de la Autoridad parece confirmar la *doxa* dominante según la cual el ciberespacio cancela, o al menos cuestiona potencialmente, el reinado del Edipo: supone el «fin del Edipo», es decir, impulsa una transición desde la estructura de la castración simbólica (la intervención del Tercer Agente que prohíbe/interfiere en la díada incestuosa y permite de este modo la entrada del sujeto en el orden simbólico), hacia una nueva economía libidinal

postedípica. Por supuesto, la percepción que tenga cada teórico de este «fin del Edipo» dependerá del punto de vista que adopte: en primer lugar, están aquellos que lo ven como la perspectiva distópica de unos individuos que recaen en una inmersión psicótica presimbólica, en una pérdida de la distancia simbólica que hace posible una mínima actitud crítica/reflexiva (la idea de que el ordenador funciona como una Cosa maternal que «engulle» al sujeto, que mantiene hacia ella una actitud de fusión incestuosa); en resumen, en el actual universo digitalizado de la simulación, lo Imaginario se superpone a lo Real, a expensas de lo Simbólico (Jean Baudrillard, Paul Virilio).

Esta postura encuentra su mejor versión cuando insiste en la diferencia entre apariencia y simulacro: la «apariencia» no tiene nada en común con la idea posmoderna de que entramos en una era de simulacro universalizado donde la realidad misma se vuelve indistinguible de su doble simulado. Tanto el anhelo nostálgico de una experiencia auténtica perdida en la marea de los simulacros (detectable en Virilio), como la afirmación posmoderna del Mundo Feliz de los simulacros universales como signo de una superación de la obsesión metafísica por el Ser auténtico (detectable en Vattimo), pierden de vista por igual la distinción entre simulacro y apariencia: lo que desaparece en la actual «plaga de simulaciones» digitales no es lo real firme, verdadero, no simulado, sino la *apariencia misma*. ¿Y qué es la apariencia? Ante la pregunta de un niño que quería saber qué aspecto tenía el rostro de Dios, un sacerdote optó por dar la siguiente respuesta: cada vez que el niño viera un rostro humano que irradiara benevolencia y bondad, fuera quien fuera el propietario del rostro, lo que vería sería un atisbo del rostro divino… La verdad que hay detrás de este tópico sentimental es que lo Suprasensible (el rostro de Dios) resulta reconocible en una apariencia momentánea, pasajera, de un rostro terrenal. Es precisamente ESTA dimensión de la «apariencia», su capacidad de transubstanciar un elemento de la realidad en algo que, por un breve instante, irradia la Eternidad suprasensible, lo que se pierde en la lógica del simulacro: cuando el simulacro se vuelve indistinguible de lo real, todo está presente y no queda dimensión trascendente que pueda «aparecer» en/a través de él. Volvemos, pues, a la problemática kantiana de lo sublime:

según la famosa lectura kantiana del entusiasmo que despertó la Revolución francesa en los círculos ilustrados europeos, los eventos revolucionarios funcionaban como un signo a través del cual *aparecía* la dimensión transfenoménica de la Libertad, de una sociedad libre. La «apariencia» no incluye, pues, meramente el dominio de los fenómenos, sino también el de los «momentos mágicos» en los que la otra dimensión, la nouménica, «aparece» («brilla») por un momento en un fenómeno empírico/contingente. Ahí reside también el problema del ciberespacio y la realidad virtual: lo que se halla amenazado por la realidad virtual NO es la «realidad» disuelta en la multiplicidad de los simulacros, sino, al contrario, la APARIENCIA misma. Para expresarlo en términos lacanianos: el simulacro es imaginario (ilusión), mientras que la apariencia es simbólica (ficción); cuando comienza a desintegrarse la dimensión específica de la apariencia simbólica, lo imaginario y lo real se vuelven cada vez más difíciles de distinguir. La clave para entender el universo actual de simulacros, donde lo real es cada vez menos distinguible de su simulación imaginaria, reside en la retirada de la «eficiencia simbólica». La distinción crucial entre el simulacro (superposición con lo real) y la apariencia es particularmente reconocible en el campo de la sexualidad, como, por ejemplo, en la distinción entre pornografía y seducción: la pornografía «lo enseña todo», «es sexo real», y por este mismo motivo produce un mero simulacro de sexualidad, mientras que el proceso de la seducción consiste enteramente en un juego de apariencias, insinuaciones y promesas, y evoca por ello mismo el dominio elusivo de la Cosa sublime suprasensible.

Por otro lado, hay quien subraya el potencial emancipador del ciberespacio por su capacidad de abrir un dominio de identidades sociales y sexuales múltiples, cambiantes, que nos libera al menos potencialmente del imperio de la Ley patriarcal; el ciberespacio hace realidad, por decirlo así, la experiencia cotidiana de la «deconstrucción» de los viejos dualismos metafísicos («Yo verdadero» *versus* «máscara artificial», etcétera). En el ciberespacio, me veo obligado a renunciar a cualquier identidad simbólica fija, a la ficción legal-política de un Yo único definido por el lugar que ocupo en la estructura sociosimbólica; en resumen, según esta segunda versión (Sandy Stone, Sherry Turkle), el ciberespacio anuncia el fin del

cogito cartesiano como «sustancia pensante». Desde este segundo punto de vista, claro está, los profetas pesimistas de un «fin del Edipo» psicótico en el universo de los simulacros no hacen sino revelar su propia incapacidad de imaginar una alternativa al Edipo. Tenemos, pues, aquí otra versión del relato deconstruccionista posmoderno estándar según el cual, en el viejo orden patriarcal, la identidad sexual del sujeto venía predeterminada por el lugar o el rol que ocupaba dentro de una estructura simbólica edípica inalterable: el «gran Otro» se ocupaba de conferirnos la identidad de un «hombre» o de una «mujer», y el deber ético del sujeto se limitaba a cumplir satisfactoriamente con el orden simbólico preordenado (la homosexualidad y las demás «perversiones» eran vistas como otros tantos *fracasos* del sujeto en su intento de recorrer el camino edípico y alcanzar de este modo una identidad sexual «normal»/«madura»). En la actualidad, en cambio, y tal como presuntamente habría demostrado Foucault, la matriz legal/prohibitiva del Poder que subyace al funcionamiento edípico de la sexualidad se halla en franca retirada, por lo que el sujeto ya no es interpelado para que ocupe un lugar preestablecido en el orden sociosimbólico, sino que ha logrado la libertad (o al menos la promesa, la perspectiva de la libertad) para cambiar su propia identidad sociosimbólica-sexual, para construir su propio Yo como una *oeuvre* estética (idea que estaría presente tanto en la noción de la «cura del yo» del último Foucault como en el énfasis del deconstruccionismo feminista en la formación social del género). Es fácil comprender el impulso que puede suponer la referencia al ciberespacio para esta ideología de la autocreación estética: el ciberespacio me libera de los vestigios de las limitaciones biológicas y eleva mi capacidad de construir libremente mi Yo, de abandonarme a una multitud de identidades cambiantes…

Sin embargo, hay también unos pocos teóricos que se oponen a ambas versiones del «ciberespacio como fin del Edipo», desde una penetrante defensa de una continuidad del ciberespacio con el modelo edípico de subjetivización:[6] el ciberespacio retiene la estructura edípica fundamental de un Tercer Orden interpuesto que, por su misma capacidad de mediación/mediatización, sostiene el deseo del sujeto, al tiempo que actúa como agente de la Prohibición que impide su gratificación plena y directa.

A causa de este Tercero interpuesto, toda gratificación/satisfacción parcial viene marcada por un fundamental «esto no es AQUELLO». La idea de que el ciberespacio, como vía de acceso a una hiperrealidad, suspende la eficacia de lo simbólico y hace posible una falsa transparencia de los simulacros imaginarios con lo Real, aun expresando una cierta «ideología espontánea del ciberespacio» (parafraseando a Althusser), disimula su funcionamiento real, que no solo sigue dependiendo del dispositivo elemental de la Ley simbólica, sino que lo vuelve aún más palpable en nuestra experiencia cotidiana. Solo hace falta recordar las condiciones de la navegación por Internet o de la participación en una comunidad virtual: primero, se produce una escisión entre el «sujeto de la enunciación» (la X anónima que habla) y el «sujeto de lo enunciado/afirmado» (la identidad simbólica que asumo en el ciberespacio, la cual puede ser y es en cierto sentido siempre «inventada»: el significante que marca mi identidad en el ciberespacio nunca es directamente «yo mismo»). Lo mismo vale para el otro lado de la relación, para mi(s) interlocutor(es) en la comunicación ciberespacial: en este punto, la indecidibilidad es radical, nunca puedo estar seguro de quiénes son, si son «realmente» tal como se describen, si hay siquiera una persona «real» al otro lado de la que aparece en pantalla, si esta es una máscara para múltiples personas, si una sola persona «real» posee y controla a más de uno de los personajes virtuales, o si trato simplemente con una entidad digital detrás de la cual no hay ninguna persona «real». En resumen, INTER-FAZ significa precisamente que mi relación con el otro nunca es FAZ-A-FAZ, que siempre se halla mediatizada por una maquinaria digital interpuesta que ocupa el lugar del «gran Otro» lacaniano, un orden simbólico anónimo cuya estructura es la de un laberinto: yo me limito a «curiosear» (*browse*), a errar por un espacio infinito donde los mensajes circulan libremente y sin destino fijo, mientras que el Todo —esa inmensa circuitería de «murmuraciones»— permanece siempre más allá de mi comprensión. (En este sentido, resulta tentador proponer la noción protokantiana de un «Sublime ciberespacial», dado que ni siquiera el mayor de los esfuerzos de mi imaginación sintética sería capaz de comprender/abarcar la magnitud de la trama de mensajes y circuitos.) Es más, ¿no apunta la posibilidad de una desintegración del universo virtual

por efecto de un virus al hecho de que en el universo virtual tampoco hay ningún «Otro del Otro», que es también un universo inconsistente *a priori*, que no hay garantía última de su funcionamiento coherente? La conclusión parece ser, pues, que HAY un funcionamiento propiamente «simbólico» en el ciberespacio, que sigue siendo «edípico» en el sentido de que, para poder circular libremente por él, es preciso asumir una prohibición y/o alienación fundamental: es cierto, en el ciberespacio «puedes ser lo que quieras», eres libre de escoger *alguna* identidad simbólica (personalidad virtual), pero deberás escoger *una* que siempre te traicionará de algún modo, que nunca será plenamente adecuada, debes asumir ser representado por algún elemento significativo… Y sí, en el ciberespacio «todo es posible», pero al precio de asumir una *imposibilidad* fundamental: no puedes evitar la mediación de la interfaz, el *bypass* que te separa por principio (como sujeto de la mediación) de tu representante simbólico.

«L'AUTRE N'EXISTE PAS»

Nuestra tesis es que ambas versiones yerran el tiro; que son o bien demasiado fuertes (al afirmar que el ciberespacio supone una especie de suspensión psicótica del «gran Otro» en cuanto Ley simbólica) o bien demasiado débiles (al plantear una continuidad directa del Edipo en el ciberespacio). El hecho es que hoy, en cierto modo, «el gran Otro ya no existe»; pero ¿en QUÉ sentido es así? Sucede con el gran Otro hasta cierto punto lo mismo que ocurrió con Dios según Lacan (no es que Dios esté muerto hoy: Dios estaba muerto desde el principio, solo que no lo sabíamos…): *el «gran Otro» nunca existió*, es decir, su inexistencia equivale en último término al hecho de que el gran Otro es el *orden simbólico* mismo, el orden de las ficciones que operan a un nivel distinto de la causalidad material directa. (En este sentido, el único sujeto para quien *sí* existe el gran Otro es el psicótico, el sujeto que atribuye a las palabras una eficacia material directa.) En resumen, la «inexistencia del gran Otro» es estrictamente correlativa a la idea de fe, de confianza simbólica, de aceptación, de «tomarle la palabra» al otro.

En una de las películas de los hermanos Marx, Groucho responde enfadado cuando le pillan mintiendo: «¿En qué crees más, en tus ojos o en mis palabras?». Esta lógica aparentemente absurda traduce a la perfección el funcionamiento del orden simbólico, donde la máscara-mandato simbólico es más importante que la realidad inmediata del individuo que lleva esta máscara y/o asume este mandato. Esta forma de funcionar tiene la misma estructura que la renegación fetichista: «Sé perfectamente que las cosas son tal como las veo (que esta persona es débil y corrupta), pero a pesar de todo la trato con respeto, porque lleva las insignias de un juez, de modo que cuando habla es la Ley misma la que habla a través de ella». En cierto modo, pues, creo más en sus palabras que en mis ojos, es decir, creo en Otro Espacio (el dominio de la autoridad puramente simbólica) más importante que la realidad de su portavoz… Una reducción cínica a la realidad se queda corta por definición: cuando el juez habla, hay en cierto modo más verdad en sus palabras (las palabras de la Institución de la ley) que en la realidad inmediata de la persona del juez (si uno se queda solo con lo que ve, pierde de vista lo más importante de todo). Esta paradoja es lo que Lacan tiene en mente cuando dice «les nondupes errent»: aquellos que no se dejan atrapar en el engaño/ficción simbólica y se empeñan en creer solo lo que ven sus ojos son los que más se equivocan… Lo que pierde de vista el cínico que «solo cree lo que ven sus ojos» es la eficiencia de la ficción simbólica, el papel que juega en la estructuración de nuestra experiencia de la realidad. La misma fractura puede reconocerse en la relación que mantenemos con las personas más próximas: nos comportamos COMO SI no supiéramos que ellos también huelen mal, producen excrementos, etcétera. Un mínimo de idealización, de renegación fetichista, es la base de la coexistencia.

Hoy día, con las nuevas tecnologías digitales que nos permiten obtener imágenes documentales perfectamente falsificadas, por no hablar de la realidad virtual, el lema «¡Cree en mis palabras (argumentación), no en lo que fascina a tus ojos!» resulta más pertinente que nunca. Dicho de otro modo, no debemos perder de vista que la lógica del «¿En qué crees más, en tus ojos o en mis palabras?», es decir, la lógica del «Lo sé muy bien, y sin embargo… creo», puede funcionar de dos formas distintas, la de la *ficción*

simbólica y la del *simulacro* imaginario. En el caso de la ficción simbólica eficiente del juez que viste su túnica, «Sé muy bien que esta persona es débil y corrupta, y sin embargo la trato como si (creyera que) el gran Otro simbólico habla por su boca»: reniego de lo que me dicen los ojos y escojo creer la ficción simbólica. En el caso del simulacro de la realidad virtual, por el contrario, «Sé muy bien que lo que veo es una ilusión generada por una máquina digital, y sin embargo acepto sumergirme en ella, comportarme como si creyera en ella»: en este caso, reniego de lo que me dice mi conocimiento (simbólico) y escojo creer únicamente en mis ojos…

Tal como indica esta inversión, la inexistencia del gran Otro ha alcanzado hoy una dimensión mucho más radical: es justamente esta confianza simbólica frente a cualquier dato escéptico la que se ve progresivamente cuestionada. Tal vez la faceta más llamativa de este nuevo estatus de la «inexistencia del gran Otro» es el florecimiento de «comités» destinados a decidir sobre los llamados dilemas éticos causados por las interferencias cada vez más frecuentes de los avances tecnológicos sobre el mundo de la vida:[7] en la medicina y la biogenética (¿a partir de qué punto un experimento o intervención genética aceptable e incluso deseable se convierte en una manipulación intolerable?), en la aplicación de los derechos humanos universales (¿a partir de qué punto la protección de los derechos de la víctima se convierte en una imposición de valores occidentales?), en las costumbres sexuales (¿cuál es la estrategia adecuada, no patriarcal, de seducción?), por no hablar del caso evidente del ciberespacio (¿cuál es el estatuto del acoso sexual en una comunidad virtual?, ¿cómo se puede distinguir en ella entre los «hechos» y las «meras palabras»?). Para salir del apuro, se convoca a un comité para que formule, en términos en definitiva arbitrarios, las reglas precisas de conducta… El trabajo de estos comités se encuentra atrapado en un círculo vicioso sintomático: por un lado, tratan de legitimar sus decisiones en el conocimiento científico más avanzado (el cual, en el caso del aborto, nos dice que un feto no posee todavía autoconciencia ni experimenta dolor; el cual, en el caso del enfermo terminal, define el umbral a partir del cual la eutanasia es la única solución con sentido), pero, por otro lado, tienen que

recurrir a algún criterio ético no científico para dirigir y limitar lo que es un impulso inherentemente científico.

«… ET POURTANT, IL REVIENT DANS LE RÉEL»

Descubrimos la primera paradoja derivada de esta retirada del gran Otro en la llamada «cultura de la queja», y en la lógica del *resentimiento* subyacente: lejos de asumir alegremente la inexistencia del gran Otro, el sujeto culpabiliza al Otro por su fracaso y/o impotencia, como si *el Otro fuera culpable del hecho mismo de no existir*, es decir, como si la impotencia no fuera excusa. El gran Otro es responsable del hecho mismo de que no haya sido capaz de hacer nada: cuanto más «narcisista» es la estructura del sujeto, tanto más culpabiliza al gran Otro y afirma de este modo su dependencia respecto a él. El elemento básico de la «cultura de la queja» es, pues, una llamada dirigida al gran Otro para que intervenga y corrija la situación (para que recompense a la minoría étnica o sexual perjudicada, etcétera), pero cómo debe hacerse esto exactamente vuelve a ser una cuestión que deberá resolver un «comité» ético-legal. ¿Y no es acaso la «cultura de la queja» una nueva forma de histeria, de la demanda imposible del histérico dirigida al Otro, una demanda que en realidad *desea ser rechazada*, pues el sujeto funda su propia existencia en esta queja: «Soy en la medida en que hago al Otro responsable y/o culpable de mi miseria»? Hay una diferencia insuperable entre la lógica de la queja y el verdadero acto «radical» («revolucionario») que, en lugar de quejarse al Otro y esperar que actúe, es decir, en lugar de desplazar al Otro la necesidad de actuar, suspende el marco legal existente y *realiza por sí mismo el acto*… ¿Qué tiene de malo, pues, que se quejen los auténticos desfavorecidos? Precisamente que, en lugar de cuestionar la posición del Otro, se siguen dirigiendo a él: al traducir sus demandas en una queja legalista, confirman al Otro en su posición, en el mismo gesto de atacarlo.

Es más, un amplio espectro de fenómenos (el resurgimiento de los «fundamentalismos» étnico/religiosos que propugnan un retorno a una división patriarcal cristiana de los roles sexuales, el regreso a una

cosmología sexualizada pagana premoderna, el aumento de las «teorías de la conspiración» como forma de construir un «mapa cognitivo» popular) parecen contraponerse a esta retirada del gran Otro. Resulta demasiado fácil reducir estos fenómenos a meras «regresiones», nuevos modos de «escapar a la libertad», desafortunadas «rémoras del pasado» que acabarán por desaparecer si persistimos con más resolución aún en el camino deconstruccionista de la historización de cualquier identidad rígida, del desenmascaramiento de la contingencia de cualquier autoimagen naturalizada. Esta clase de fenómenos nos obligan más bien a trazar con mucho más detalle los contornos de la retirada del gran Otro: el resultado paradójico de esta «inexistencia del Otro» —del colapso progresivo de la eficiencia simbólica— es precisamente la *reemergencia* de diferentes facetas de *un gran Otro que adquiere existencia efectiva, en lo Real*, no meramente como una ficción simbólica.

La creencia en la existencia de un gran Otro en el plano de lo Real es, obviamente, la definición más concisa posible de la paranoia; los dos rasgos que caracterizan la atmósfera ideológica actual —la distancia cínica y la plena confianza en la fantasía paranoica— son, pues, estrictamente codependientes entre sí: el típico sujeto actual manifiesta una desconfianza cínica hacia cualquier ideología pública, al tiempo que se permite toda clase de fantasías paranoicas sobre conspiraciones, amenazas y formas excesivas de goce en el Otro. La desconfianza hacia el gran Otro (el orden de las ficciones simbólicas), la negativa del sujeto a «tomárselo en serio», está basada en la creencia de que hay un «Otro del Otro», que hay un agente secreto, invisible y todopoderoso que es quien realmente «mueve los hilos» y dirige todo el espectáculo: detrás del Poder público y visible hay otra estructura de poder invisible, obsceno. Este otro agente oculto cumple el papel del «Otro del Otro» en un sentido lacaniano, el papel de una metagarantía de la consistencia del gran Otro (el orden simbólico que regula la vida social). Aquí es donde deberíamos buscar las raíces del *impasse* en el que ha caído últimamente el proceso de narrativización, es decir, la idea de que asistimos al «fin de los grandes relatos»: en una época en la que todas las narraciones globales, omnicomprensivas («la lucha de la democracia liberal contra el totalitarismo», etcétera, ya sea en el campo de

la política y la ideología o en el de la literatura y el cine) ya no parecen posibles, el único modo de lograr algún tipo de «mapa cognitivo» global parece ser el relato paranoico de una «teoría de la conspiración», no solo para el populismo y el fundamentalismo de derechas, sino también para el centro liberal (el «misterio» del asesinato de Kennedy) y para las tendencias izquierdistas (véase la vieja obsesión de la izquierda norteamericana por la idea de que hay una misteriosa agencia gubernamental que experimenta con gases nerviosos capaces de regular el comportamiento de la población). La mayor parte de las películas que en las últimas dos décadas han logrado atraer el interés el público por su argumento, y no gracias a la espectacularidad de la acción, eran diferentes versiones de la teoría de la conspiración. Y resulta demasiado simplista reducir los relatos de conspiraciones a simples reacciones paranoicas protofascistas de las infames «clases medias» que se sienten amenazadas por el proceso de la modernización: sería mucho más productivo ver la «teoría de la conspiración» como una especie de significante libre que, tal como acabamos de ver, puede servir a diferentes opciones políticas para construir un mapa cognitivo mínimo.

En esta versión, pues, el gran Otro sigue existiendo, a pesar de su presunta desaparición. Otra versión del gran Otro que sigue operativa toma la forma de una resexualización jungiana del universo, dentro de la línea New Age («Los hombres son de Marte, las mujeres son de Venus»): desde este punto de vista, existen identidades arquetípicas subyacentes y profundamente enraizadas en nosotros que aportan algo así como un refugio seguro en medio de la confusión contemporánea de roles e identidades; desde esta perspectiva, el origen último de la crisis actual no es la dificultad para superar una tradición marcada por los roles sexuales fijos, sino la alteración de su equilibrio en el hombre moderno, que pone demasiado énfasis en el aspecto masculino-racional-consciente, etcétera, y abandona el aspecto femeninoempático, etcétera. A pesar de compartir con el feminismo el sesgo anticartesiano y antipatriarcal, esta tendencia reescribe la agenda feminista en el sentido de una reafirmación de las raíces femeninas arquetípicas reprimidas en nuestro universo masculino, mecanicista y competitivo… Otra versión del gran Otro *real* es la figura del padre como

acosador sexual de sus hijas pequeñas, una figura que se encuentra en el centro mismo del «síndrome del falso recuerdo»: también en este caso el padre, suspendido como agente de una autoridad simbólica, es decir, como encarnación de la ficción simbólica, «regresa en la realidad» (los defensores de la rememoración de los abusos sexuales de la infancia han desatado una gran polémica al sostener que el acoso sexual del padre no es una mera fantasía, ni siquiera una mezcla indisoluble de hecho y fantasía, sino un hecho puro y duro, algo que «ocurrió realmente» durante la infancia de la hija en la mayoría de las familias… una obstinación comparable a la no menos obstinada insistencia de Freud en que el asesinato del «padre primordial» es un hecho real que tuvo lugar en la prehistoria de la humanidad). Otro aspecto de este «regreso del padre en la realidad» es sin duda la creciente obsesión de la pseudociencia popular por el misterio de la presunta tumba y/o progenie de Cristo (nacida de su presunto matrimonio con María Magdalena), que tiene su centro en la región de Rennes-le-Chateau, al sur de Francia, y se despliega en una larga y coherente narración sobre el mito del Grial, los cátaros, los templarios, los masones, etcétera: todas estas narraciones tratan de suplantar el poder menguante de la *ficción simbólica* del Espíritu Santo (la comunidad de los creyentes) con lo *Real físico* del cuerpo de Cristo y sus descendientes.

La perversión digital

Volviendo, pues, al ciberespacio: todas estas complicaciones parecen indicar una deficiencia en ambas reacciones al ciberespacio (el ciberespacio como una especie de ruptura con la Ley simbólica edípica; el ciberespacio como una continuación del Edipo por otros medios). La práctica psicoanalítica, sin embargo, aporta un tercer concepto intermedio entre aquellos dos: el de *perversión*. La clave aquí consiste en delimitar claramente el estatus específico de la perversión, a medio camino entre la psicosis y la neurosis, entre la «forclusión» psicótica de la Ley y la integración neurótica en la Ley. Según la idea corriente, la perversión pone en escena la «renegación de la castración»: la perversión puede verse como

una defensa contra el motivo de «la muerte y la sexualidad», contra la amenaza de la muerte así como de la imposición contingente de la diferencia sexual. La perversión escenifica un universo donde el ser humano puede sobrevivir a cualquier catástrofe, como en los dibujos animados; donde la sexualidad adulta queda reducida a un juego infantil; donde uno no se ve obligado a morir, o a escoger entre los dos sexos. Como tal, el universo pervertido es un universo donde domina el orden puramente simbólico, donde nada inquieta el juego del significante, donde lo Real de la finitud humana no tiene ningún poder.

En una primera aproximación, podría parecer que nuestra experiencia del ciberespacio encaja perfectamente en este universo: ¿acaso no es también el ciberespacio un universo indiferente a la inercia de lo Real, limitado solo por reglas autoimpuestas? Según Lacan, sin embargo, la interpretación al uso de la perversión pasa por alto el cortocircuito específico entre Ley y *jouissance* que caracteriza su estructura íntima: a diferencia del neurótico, que reconoce la Ley para disfrutar ocasionalmente con su transgresión (masturbación, robo…), y obtiene de este modo satisfacción por la vía de birlarle al Otro parte de la *jouissance* perdida, el pervertido eleva directamente al gran Otro que goza a la categoría de Ley. El pervertido persigue *instaurar* la Ley, no socavarla: el típico pervertido masculino eleva a su pareja, la Dominatrix, al papel de encarnación de la Ley, cuyas órdenes deben ser obedecidas. El pervertido reconoce perfectamente el lado obsceno de la Ley, pues obtiene su satisfacción de la obscenidad misma del gesto de instaurar el imperio de la Ley, es decir, de la «castración». En el orden «normal» de las cosas, la Ley simbólica impide el acceso al objeto (incestuoso), y genera de este modo un deseo de obtenerlo; en la perversión, *es este objeto mismo* (por ejemplo, la dómina en el masoquismo) *el que dicta la ley*. La interpretación teórica de la perversión masoquista se acerca aquí a la idea corriente de que el masoquista «goza la tortura de la Ley»: el masoquista *proyecta el goce en la acción misma de la Ley que le prohíbe el acceso al goce*. Dicho de otro modo aún: a diferencia del sujeto «normal», para quien la Ley funciona como la instancia interdictora que regula (el acceso al objeto de) el deseo, para el pervertido el *objeto del deseo es la Ley misma*. La Ley es el Ideal al que aspira el

pervertido, su deseo es ser plenamente reconocido por la Ley, integrarse en su funcionamiento… Tampoco debería escapársenos la ironía de su situación: el pervertido, este «transgresor» por excelencia que en apariencia pretende violar todas las reglas del comportamiento «normal» y decente, aspira en realidad al imperio mismo de la Ley.

Así pues, ¿de qué va propiamente la perversión? Hay una agencia en Nueva York llamada «Somos esclavos» (*Slaves are us*) que anuncia los servicios de personas que están dispuestas a limpiar gratis el piso de otras personas, y desean además que la dueña de la casa los trate mal. La agencia localiza a sus agentes a través de anuncios (cuyo lema es «¡La esclavitud es su propia recompensa!»), y en la mayoría de los casos quienes responden son personas de alto nivel de renta, ejecutivos, médicos y abogados: a la pregunta de por qué hacen lo que hacen, responden diciendo que están hartos de mandar todo el tiempo; les produce una inmensa satisfacción que alguien los trate con malos modos y les dé órdenes, en la medida en que esa es la única vía de acceso al Ser que les queda. No deberíamos pasar por alto el aspecto filosófico del caso, pues esta concepción del masoquismo es estrictamente correlativa a la subjetividad kantiana moderna, que reduce el sujeto al vacío de la negatividad autorreferente. El alcance de la revolución kantiana se ve claramente en un interesante detalle de la historia literaria: el repentino cambio de percepción del tema del *doble*. Hasta finales del siglo XVIII, este tema iba asociado en general a las tramas cómicas (dos hermanos muy parecidos seducen a la misma chica; Zeus seduce a la fiel esposa del Anfitrión disfrazándose de este, de modo que, cuando el Anfitrión regresa a casa inesperadamente, se encuentra *consigo mismo* saliendo de la habitación; etcétera, etcétera); de repente, sin embargo, y coincidiendo con el momento histórico de la revolución kantiana, el tema del doble pasa a asociarse con el horror y la ansiedad: encontrarse con el propio doble, o que este nos persiga, se convierte en la experiencia terrorífica por antonomasia, una experiencia que amenaza el núcleo mismo de la identidad del sujeto.

Existe, pues, una relación entre el carácter terrorífico del tema del doble y la emergencia del sujeto kantiano como apercepción trascendental pura, como el vacío sin sustancia de una autoconciencia que *no* es un objeto de la realidad. Lo que el sujeto encuentra en el doble es a él mismo *como objeto*,

es decir, su propio contrapunto objetual «imposible». En el mundo prekantiano, este encuentro no era traumático porque el individuo se concebía a sí mismo como una entidad positiva, como un objeto dentro del mundo. Otra forma de expresar la misma idea es proyectar en mi doble, en el objeto encontrado que «es» yo mismo, lo que Lacan definió como el *objet petit a*: el aspecto siniestro del doble, su diferencia respecto a otros objetos del mundo interior, no procede solo del parecido que guarda conmigo, sino del hecho de que da cuerpo a «aquello que es en mí mismo más que yo mismo», al objeto inaccesible/inconcebible que «soy yo», es decir, aquello que siempre *falta* en la realidad de mi autoexperiencia…

Nuestra hipótesis parece verse confirmada por el hecho de que el impacto del ciberespacio es estrictamente correlativo con el cambio de estatus de las prácticas sadomasoquistas en nuestra sociedad. Permítasenos explicar este cambio en respuesta a una crítica usual contra el psicoanálisis, según la cual la interpretación psicoanalítica reduce la obra de arte o la experiencia religiosa a una formación patológica perversa, neurótica o incluso psicótica, a una expresión sublimada de algún tipo de impulso o conflicto inconsciente, etcétera. ¿Qué responde Lacan a esta crítica? Su respuesta es invertir los términos de este procedimiento interpretativo «reduccionista»: para Lacan, el problema no es establecer las raíces libidinales patológicas de una formación simbólica públicamente reconocida (una visión religiosa, una obra de arte, etcétera), sino, al contrario, establecer cuál es la estructura del espacio sociosimbólico público del «gran Otro» que eleva al estatus de persona pública merecedora de gran estima a un agente que manifiesta unos rasgos psicopatológicos tan evidentes. ¿Cómo es posible que —para poner el ejemplo clásico— una mujer que en una cultura oriental o en una de las llamadas «primitivas» habría sido reverenciada como una visionaria mística sea considerada en nuestra cultura moderna como una histérica o incluso una psicótica que padece delirios alucinatorios?[8] ¿Cómo es posible que un hombre que encuentra una intensa satisfacción en el ayuno y la autoflagelación fuera celebrado en los comienzos de la cristiandad como un mártir ascético, cuando hoy nos parece un pervertido masoquista? La sabiduría de la Iglesia católica consistía precisamente en eso: en dejar un espacio dentro de la

institución para la *jouissance féminine* inseparable de la Ley simbólica paterna (a las monjas se les permitía tener sus propias experiencias místicas). Lo mismo puede decirse, a otro nivel, del arte moderno: por ejemplo, ¿cómo es posible que el ritual perverso de hacerse un *piercing* en el cuerpo, que hace tan solo una década habría parecido una aborrecible monstruosidad privada, pueda realizarse hoy día en público y sea presentado como una *performance* artística? ¿Cómo puede ser que todo esto se haya integrado en el «gran Otro»? La concepción lacaniana de la perversión (el ritual perverso) como un proceso que, lejos de minar la Ley simbólica, supone más bien un intento desesperado por parte del sujeto de escenificar la instauración del imperio de la Ley, su inscripción en el cuerpo humano, nos permite en cambio arrojar nueva luz sobre las tendencias artísticas recientes de las *body-performances* masoquistas: ¿no se nos presentan ahora como una respuesta más a la desintegración del imperio de la Ley, como un intento de restaurar la Prohibición simbólica? A medida que la Ley se vuelve cada vez menos operativa en su función de prohibir un acceso directo («incestuoso») a la *jouissance*, la única vía que queda para preservar la Ley es suponerla idéntica a la Cosa misma que encarna la *jouissance*.

Le fantasme insubjectivable

¿Qué tiene que ver todo esto con el ciberespacio? A menudo se dice que el ciberespacio abre un territorio donde se pueden realizar (exteriorizar, escenificar) nuestras fantasías más íntimas. También aquí es crucial no perder de vista la dimensión clave en la noción de fantasía. En la medida en que, según Lacan, el sujeto del significante es el sujeto vacío, «tachado», *le manque à être*, sin soporte en el orden positivo del Ser, lo que la fantasía pone en escena es precisamente el Ser imposible del sujeto, perdido por este a cambio de su entrada en el orden simbólico. No tiene nada de extraño, pues, que la fantasía fundamental sea *pasiva*, «masoquista», que me reduzca a un objeto que es usado por otros. Es como si solo una experiencia de dolor absoluto pudiera garantizarle al sujeto el acceso al Ser: *la douleur*

d'exister significa que solo «soy» en la medida en que experimento dolor. En este punto resulta muy instructivo dar un breve repaso a la filosofía poscartesiana: había en ella una referencia constante a los vestigios de Otra Escena donde el sujeto, este agente libre, activo, autoafirmativo, se hallaba reducido a la categoría de objeto sometido a un sufrimiento o una humillación insoportables, donde se veía privado de la dignidad de su libertad.

Recordemos la descripción que hace Kant de lo que ocurriría si lográsemos acceder al dominio de lo nouménico, a las Cosas en sí: «La conducta del hombre, mientras durase su naturaleza tal y como es hoy, se tornaría un mero mecanismo donde, como en el teatro de marionetas, todos gesticularían muy bien, pero no se encontraría vida en las figuras».[9] No es extraño que la idea de un hombre convertido en títere por la intuición directa de la monstruosidad del divino ser-en-sí provoque tanta incomodidad entre los comentaristas de Kant (el fragmento es por lo general obviado o bien desdeñado como una extraña salida de tono): Kant descubre aquí nada menos que lo que cabría llamar *la fantasía fundamental kantiana*, la Otra Escena pasiva donde el agente libre y espontáneo se convierte en un títere sin vida en manos de un Dios perverso. La lección que debe sacarse de todo ello, claro está, es que no puede haber agente libre sin un soporte fantasmático de este tipo, sin que haya Otro Lugar donde este mismo agente se vea totalmente manipulado por el Otro. En resumen, deberíamos reformular la prohibición kantiana de obtener un acceso directo al territorio nouménico: lo que debería permanecer inaccesible para nosotros no es lo Real nouménico, sino nuestra propia *fantasía fundamental* (tan pronto como el sujeto se acerca demasiado a este núcleo fantasmático, su existencia pierde consistencia).

La paradoja ontológica, el escándalo incluso de la *fantasía*, reside en el hecho de que subvierte la oposición estándar entre lo «subjetivo» y lo «objetivo»: una fantasía es por definición algo que no es «objetivo» (en el sentido ingenuo de algo que «existe con independencia de las percepciones del sujeto»); sin embargo, tampoco es «subjetiva» (en el sentido de reductible a las intuiciones conscientes del sujeto). La fantasía pertenece más bien a la «extraña categoría de lo objetivamente subjetivo: lo que las

cosas te parecen de hecho y objetivamente, incluso aunque no te lo parezcan a ti».[10] Si el sujeto experimenta, por ejemplo, una serie de formaciones fantasmáticas que se relacionan unas con otras como otras tantas permutaciones, la serie no llega a completarse nunca: es siempre como si la serie experimentada no hiciera más que presentar variaciones de una fantasía «fundamental» subyacente que *nunca* ha sido propiamente experimentada por el sujeto. (En el sueño freudiano «Le están pegando a un niño», las dos fantasías experimentadas a nivel consciente presuponen y remiten de este modo a una tercera, «Mi padre me está pegando», que nunca fue realmente experimentada y solo puede ser reconstruida retroactivamente como la referencia presupuesta de —o en este caso, el término intermedio entre— las otras dos fantasías.) Cuando afirmamos, por ejemplo, que alguien que está bien dispuesto hacia los judíos a nivel consciente oculta profundos prejuicios antisemitas de los que no es consciente, ¿no estamos diciendo que (en la medida en que estos prejuicios no describen cómo son realmente los judíos, sino cómo le parecen a él) esta persona *no es consciente de lo que realmente le parecen los judíos*? Lo cual nos lleva de vuelta al misterio del «fetichismo de la mercancía»: si un marxista crítico se encontrara con un sujeto burgués inmerso en el fetichismo de la mercancía, su reproche no sería: «La mercancía puede parecerte un objeto mágico dotado de poderes especiales, pero en realidad no es más que una expresión reificada de ciertas relaciones entre personas»; el verdadero reproche del marxista sería más bien: «Tal vez pienses que la mercancía te parece una mera encarnación de ciertas relaciones sociales (por ejemplo, que el dinero no es más que un título para obtener una parte del producto social), pero *no es así como realmente te parecen las cosas*: dentro de tu realidad social, precisamente por la participación que tienes en el intercambio social, das fe del hecho siniestro de que una mercancía te parece en realidad un objeto mágico dotado de poderes especiales»…

Esta es también una de las formas de especificar el significado de la sentencia lacaniana sobre el «descentramiento» constitutivo del sujeto: no se trata de que mi experiencia subjetiva esté reglada por mecanismos inconscientes, objetivos y «descentrados» en relación con mi autoexperiencia, y que por ello mismo escapan a mi control (tesis sostenida

por todo materialista), sino de algo mucho más inquietante. Me veo privado incluso de mi experiencia «subjetiva» más íntima, del modo en que las cosas «me parecen realmente a mí», de la fantasía fundamental que constituye y garantiza el núcleo de mi ser, dado que nunca puedo experimentarla y asumirla a nivel consciente… Según la versión más extendida, la dimensión constitutiva de la subjetividad es la (auto)experiencia fenoménica: soy un sujeto desde el momento en que me digo «No importa qué mecanismo desconocido gobierne mis actos, percepciones y pensamientos, nadie puede quitarme lo que veo y lo que siento ahora mismo». Lacan le da la vuelta a esta idea: el «sujeto del significante» solo aparece cuando un aspecto clave de la (auto)experiencia *fenoménica* (su «fantasía fundamental») se vuelve *inaccesible* para él, es decir, queda «primordialmente reprimida». El Inconsciente es un *fenómeno inaccesible* en el sentido más radical, no un mecanismo objetivo que regula mi experiencia fenoménica. Así pues, frente al lugar común según el cual estamos ante un sujeto tan pronto como una entidad muestra signos de tener una «vida interior», es decir, una autoexperiencia fantasmática que no puede reducirse al comportamiento exterior, deberíamos decir que la subjetividad humana propiamente dicha se caracteriza más bien por la brecha que separa estas dos esferas, es decir, por el hecho de que la fantasía, al nivel más elemental, resulta inaccesible para el sujeto: es esta inaccesibilidad la que vuelve «vacío» ($) al sujeto. Obtenemos de este modo una relación que subvierte por completo la idea corriente de un sujeto que se experimenta directamente a sí mismo, a sus propios «estados interiores»: una relación «imposible» entre el *sujeto vacío, no fenoménico,* y los *fenómenos que permanecen inaccesibles para este sujeto*.

AU LIEU DE CONCLURE: LA RANA Y LA BOTELLA DE CERVEZA

Permítanme usar un reciente anuncio británico de cerveza como ejemplo para especificar el estatus de esos extraños fenómenos que no pueden ser subjetivizados. La primera parte escenifica un conocido argumento de cuento de hadas: una chica pasea junto a un río, ve una rana, la toma

gentilmente en su regazo, la besa y la horrible rana, por supuesto, se convierte milagrosamente en un apuesto joven. La historia, sin embargo, no ha terminado aún: el joven lanza entonces una mirada lujuriosa a la chica, la atrae hacia sí, la besa… y ella se convierte en una botella de cerveza que el hombre coge triunfalmente con la mano. Para la mujer, la cuestión es que su amor (expresado con el beso) convierte a la rana en un apuesto joven, una presencia enteramente fálica (en términos de los matemas de Lacan, la gran Fi); para el hombre, se trata de reducir a la mujer a un objeto parcial, la causa de su deseo (en términos de los matemas de Lacan, el *objet petit a*). A la vista de esta asimetría, «la relación sexual no existe»: tenemos a una mujer con una rana, o a un hombre con una lata de cerveza… Lo que nunca podremos tener es a la pareja «natural» formada por un hombre y una bella mujer. ¿Por qué no? Porque el soporte fantasmático de esta «pareja ideal» habría sido la figura inconsistente de *una rana abrazada a una botella de cerveza*. (La versión feminista, obviamente, sería que la experiencia amorosa cotidiana de la mujer consiste más bien en el proceso inverso: una besa a un apuesto joven y, cuando se acerca demasiado a él, es decir, cuando ya es demasiado tarde, se da cuenta de que en realidad es una rana…) Lo cual abre la posibilidad de minar el control que ejerce la fantasía sobre nosotros por la vía de una sobreidentificación con ella, es decir, por la vía de *abrazar simultáneamente, en el mismo espacio, toda su multiplicidad de elementos fantasmáticos*. Dicho de otro modo, cada uno de los sujetos está enfrascado en su propia fantasía subjetiva: la chica fantasea con la rana que es en realidad un joven, y el hombre con la chica que es en realidad una botella de cerveza. Lo que el arte y la literatura modernas oponen a esto no es la realidad objetiva, sino la fantasía subyacente «objetivamente subjetiva» que los dos sujetos nunca están en condiciones de asumir, algo parecido al cuadro magrittesco de una rana abrazada a una botella de cerveza, con el título «Un hombre y una mujer» o «La pareja ideal». (La asociación con el famoso «Cadáver de burro sobre un piano» surrealista está plenamente justificada aquí, puesto que los surrealistas también practicaban una versión de esta forma de atravesar la fantasía.) ¿Y no es precisamente la tarea ética del artista contemporáneo ponernos frente a la rana abrazada a la botella de cerveza, cuando fantaseamos con abrazar a

nuestra amada, o en otras palabras, escenificar fantasías radicalmente desubjetivadas, que nunca podrán ser asumidas por el sujeto?

Esta es la idea a la que queríamos ir a parar desde el principio: tal vez la capacidad del ciberespacio para exteriorizar nuestras fantasías más íntimas en toda su inconsistencia abra a la práctica artística una posibilidad única de escenificar, de «actuar», el soporte fantasmático de nuestra existencia, hasta la fantasía fundamental «sadomasoquista» que nunca podrá ser subjetivada. Se nos invita así a arriesgarnos a la experiencia más radical imaginable: el encuentro con nuestro «Yo nouménico», con el Otro Lugar donde se escenifica el núcleo «forcluido» del Ser del sujeto. Lejos de esclavizarnos a estas fantasías y convertirnos en ciegos títeres desubjetivados, el ciberespacio nos permite tratarlos de modo juguetón y ganar de este modo un mínimo de distancia hacia ellos: en resumen, alcanzar lo que Lacan llama *la traversée du fantasme*, «recorrer, atravesar la fantasía».

Permítanme concluir con una referencia a la famosa(7) última proposición del *Tractatus* de Wittgenstein: «Wovon man nicht sprechen kann, davon muss man schweigen» («De lo que no se puede hablar, mejor es callarse»). Esta proposición expresa de la forma más concisa posible la paradoja de la Ley edípica que prohíbe algo (la fusión incestuosa) que ya es en sí mismo imposible (y despierta de este modo la esperanza de que, si eliminamos o superamos la prohibición, el incesto «imposible» se hará posible.) Si pretendemos realmente trasladarnos a una región «más allá del Edipo», deberíamos reformular la sentencia de Wittgenstein como: «Wovon man nicht sprechen kann, davon muss man SCHREIBEN» («De lo que no se puede hablar hay que escribir»). Existe, sin duda, una larga tradición que concibe el arte como una forma o práctica de la escritura que augura «aquello de lo que no se puede hablar», es decir, el potencial utópico «reprimido» por la red existente de prohibiciones sociosimbólicas. Existe también una larga tradición de usar la escritura como medio para comunicar una declaración de amor demasiado íntima y/o demasiado dolorosa para formularla cara a cara en un acto de habla. Internet es sin duda un espacio muy usado por personas tímidas para sus encuentros amorosos; de modo significativo, una de las anécdotas relativas a Edison, el inventor del telégrafo, es que él mismo lo usó para declararse y pedir la mano de su

secretaria (era demasiado tímido para hacerlo directamente, de viva voz). Pero no pretendemos quedarnos en la economía usual de usar el ciberespacio como lugar donde nos sentimos libres para exteriorizar y escenificar nuestras fantasías más íntimas y privadas, precisamente por no estar directamente comprometidos con él, es decir, porque mantenemos una distancia respecto a él. Lo que tratamos de decir se mueve a un nivel más radical, un nivel que tiene que ver con nuestra fantasía fundamental de aquello «wovon man nicht sprechen kann»: el sujeto es incapaz por definición de asumir su propia fantasía fundamental, de reconocerse en ella en un acto de habla, pero tal vez el ciberespacio abra un dominio donde el sujeto pueda exteriorizar/escenificar su fantasía fundamental y ganar de este modo alguna distancia respecto a ella…

Esto no significa, sin embargo, que el inducirnos a «atravesar la fantasía» sea un efecto automático de nuestra inmersión en el ciberespacio. En este punto deberíamos aplicar la inversión hegeliana del obstáculo epistemológico en un dilema ontológico: ¿no podría ser que el error fuera preguntar cuál de las cuatro versiones de la economía libidinal/simbólica del ciberespacio esbozadas aquí (la suspensión psicótica del Edipo, la continuación del Edipo por otros medios, la escenificación perversa de la Ley, la travesía de la fantasía) es la «correcta»? ¿No podría ser que esas cuatro versiones sean las cuatro posibilidades que abre la tecnología del ciberespacio, de modo que en último término la opción es nuestra? Cómo vaya a afectarnos el ciberespacio no es algo que esté directamente inscrito en sus propiedades tecnológicas; depende más bien de la red de relaciones sociosimbólicas (de poder y dominación, etcétera) que siempre-ya sobredeterminan la forma en que nos afecta.

Índice onomástico

Notas

1. La teología materialista de Krzysztof Kieslowski

[1] Entre las demás conjeturas que se han propuesto para explicar la relación entre la serie de los Diez Mandamientos y los episodios del *Decálogo* de Kieslowski, la más convincente sostiene que Kieslowski se salta el segundo mandamiento, que prohíbe las imágenes (tal vez en una alusión irónica al hecho de que el propio *Decálogo* está compuesto de imágenes en movimiento), y que parte en dos el último mandamiento: no desearás a la esposa de tu prójimo (*Decálogo* 9) ni sus bienes materiales («No desearás los sellos de tu vecino», en *Decálogo* 10). Según esta lectura (desarrollada en Véronique Campan, *Dix brèves histoires d'image*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, París, 1993), *Decálogo* 1 escenifica el primer mandamiento, «No tendrás otros dioses aparte de mí»: el padre es castigado porque adora al falso dios de la ciencia y la tecnología. Lo que se pierde en esta lectura es el paradójico «juicio infinito» que surge cuando leemos *Decálogo* 10 como la escenificación del *primer* mandamiento: la equiparación de Dios (el Ser supremo) con los sellos, un objeto material arbitrariamente elevado a la dignidad del Objeto.

[2] ¿Cuál podría haber sido el «juicio infinito» hegeliano en música? Tal vez quien más se acerque sea Mary Schneider, la «reina del falsete» australiana, con su reciente CD *Yodelling the Classics* (Koch Classics, 1999), un ejercicio único en el elevado arte de la falta de gusto, donde encontramos versiones en falsete del *Guillermo Tell* de Rossini, las *Danzas húngaras* de Brahms, y hasta del «Minueto» de Beethoven; la tensión entre forma y contenido es absoluta aquí, hasta el punto de que el oyente solo puede oscilar entre la risa y la repulsión total.

[3] Coates, «The curse of the law», p. 105.

[4] Kenneth Burke, *Language As Symbolic Action*, University of California Press, Berkeley, 1966, p. 431.

[5] Alain Masson, en Krzysztof Kieslowski, *Textes réunis et présentés par Vincent Amiel*, Positif, París, 1997, p. 92.

[6] Sin embargo, como para compensar esta suspensión, *Decálogo* 10 termina con una identificación paterna completa: los dos hijos van camino de convertirse en coleccionistas de sellos también, y de asumir de este modo el mandato paterno, es decir, seguir los pasos de su difunto padre.

[7] Resulta tentador sacar a colación aquí *Shoah*, de Claude Lanzmann: ¿no viene a ser esta película algo así como el equivalente cinematográfico del superego? En cierto modo, la película se hizo *para que nadie la viera*: su duración desmedida garantiza que la mayoría de los espectadores (*incluidos* aquellos que la elogian) no la han visto ni la verán jamás en toda su duración, razón por la cual se sentirán siempre culpables, y esta culpa por no haberla visto entera equivale claramente a nuestra culpa por no ser capaces de ver todo el horror del Holocausto. Hay que interpretar, además, esta duración extraordinaria en conjunción con el hecho de que *Shoah* se presenta explícitamente como la película definitiva, insuperada e insuperable, sobre el Holocausto, con lo que nos hace sentir culpables a todos y nos acusa implícitamente nada menos que de falta de respeto por las víctimas si nos gustan otras películas sobre el Holocausto, aquellas que lo escenifican dentro del marco de la ficción narrativa convencional (piénsese en el agresivo desprecio de Lanzmann hacia *La lista de Schindler* de Spielberg, merecedora de la reacción del celoso Dios del Viejo Testamento). ¿Acaso no

reproduce *Shoah*, esta paradoja de documental con la limitación autoimpuesta de no usar ningún tipo de soporte documental, la prohibición iconoclasta constitutiva del judaísmo? «No te fabricarás ningún ídolo. […] Pues yo, el Señor, tu Dios, soy un Dios celoso»: no filmarás ni verás ninguna ficción narrativa ni usarás ningún soporte documental en relación con el Holocausto, porque yo, Lanzmann, soy un Autor celoso… ¿Y acaso no se ve cuestionada esta pretensión por el hecho vulgar, pero innegable, de que un producto de Hollywood como la miniserie televisiva *Holocausto* (de los años setenta, con Meryl Streep), a pesar de ser un producto comercial melodramático (y tal vez por esa misma razón), hizo sin duda mucho más que *Shoah* por extender la conciencia del Holocausto entre amplios estratos de la población, especialmente en la propia Alemania? (Un análisis más detallado de *Shoah* debería mencionar el significativo hecho de que, a pesar de la extraordinaria duración del filme, la mayoría de los intérpretes se centran en un par de escenas, entre ellas la entrevista con los viejos polacos de la región próxima al campo de concentración de Auschwitz, que todavía hoy siguen mostrando actitudes antisemitas. La premisa implícita de esta entrevista, y que la vuelve profundamente problemática, es que las causas que llevaron al Holocausto siguen vivas hoy: ¿no corre Lanzmann aquí el riesgo de equiparar el extendido resentimiento popular antisemita con el horror incomparablemente mayor de la «solución final» orquestada desde el Estado por los nazis?) Es como si el carácter intocable del Holocausto se desplazara a la propia película de Lanzmann: existe una regla no escrita, pero aplicada por la mayor parte de la academia actual, según la cual uno no tiene permiso para examinar y criticar con normalidad *Shoah*; solo le está permitido admirarla.

[8] Krzysztof Kieslowski y Krzysztof Piesiewicz, *Decalogue. The Ten Commandments*, Faber and Faber, Londres, 1991, p. 45.

[9] Paul Coates, «The curse of the law: The Decalogue», en Paul Coates, ed., *Lucid Dreams: The Films of Krzysztof Kieslowski*, Flick Books, Trowbridge, 1999, p. 100.

[10] Véase Vincent Amiel, *Kieslowski*, Rivages, París, 1995, p. 77. Tal vez haya aquí un paralelo con *Psicosis* de Hitchcock, donde el verdadero trauma es también el SEGUNDO asesinato, escenificado desde la fría distancia de una perspectiva divina.

[11] Otto Weininger, *Sex and Character*, Londres, William Heinemann/G.P. Putnam’s Sons, Nueva York, sin fecha, p. 249 (hay trad. cast.: *Sexo y carácter*, Edicions 62, Barcelona, 1985).

[12] Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Penguin, Harmondsworth, 1979, p. 264 (hay trad. cast.: *Los cuatro principios fundamentales del psicoanálisis*, Barral, Barcelona, 1977).

[13] Pascal Pernod, en *Krzysztof Kieslowski. Textes réunis et présentés par Vincent Amiel*, Positif, París, 1997, p. 75.

[14] ¿No es esta precisamente la solución de *Casablanca*? Rick supera su deseo de Elsa, la esposa de su prójimo (Viktor Laszlo), porque opta por la Causa histórica superior de la lucha contra el fascismo. Nos hallamos aquí, por supuesto, ante la intrincada lógica de la elección forzada: solo si demostramos a la mujer amada que no somos enteramente esclavos de ella, que somos lo bastante fuertes como para renunciar a ella en beneficio de una Causa superior, podremos retener su amor. Si escogemos directamente a la mujer, la perdemos (tanto su respeto como su amor); solo si escogemos el Deber podremos retener lo que quede de su amor.

[15] Para una lectura más detallada de *Decálogo* 6, véase Slavoj Žižek, «There Is No Sexual Relationship», en Renata Salecl y Slavoj Žižek, eds., *Gaze and Voice as Love Objects* (SIC 1), Duke University Press, Durham, 1996.

[16] Tal vez *Magnolia* (1999) de P.T. Anderson sea lo más cerca que puede estar Hollywood de Kieslowski: todos los elementos están ahí, desde la idea de una «red», de una multitud de líneas narrativas que se cruzan unas con otras de forma contingente, creando el efecto de una sucesión de coincidencias siniestras y que dejan al espectador a medio camino entre la sensación de hallarse ante una pura contingencia sin sentido, y una cierta noción de que la mano oculta de algún Destino dirige

nuestras vidas hacia un Día del Juicio, una catástrofe final en la que cada individuo deberá saldar sus cuentas (en lugar de las catástrofes de Kieslowski, como el ferry que se hunde al final de *Rojo*, o la explosión que derriba el edificio entero en *Decálogo*, *Magnolia* opta por una versión más extravagante: miles de ranas comienzan a caer del cielo, en una lluvia torrencial). Existe un paralelo aún más refinado entre *Decálogo* y *Magnolia*: en ambos casos, parece como si habitáramos un universo cerrado, donde solo hay un conjunto limitado de personas. Nunca se nos da a conocer el contexto social más amplio, como si estuviéramos encerrados en un espacio social limitado donde se estuviera llevando a cabo un misterioso experimento social para un observador externo, que pueden ser simplemente los espectadores (como en los recientes programas de *Gran Hermano*), o, en último término, el propio Dios.

[17] Disponible en Krzysztof Kieslowski y Krzysztof Piesiewicz, *Decalogue*.

[18] Sería interesante sistematizar y analizar el potencial subversivo de este extraño «género en sí mismo», los grandes fracasos de Hollywood, es decir, las superproducciones que no tuvieron éxito: *América* de Sergio Leone, *La puerta del cielo* de Michael Cimino, *Dune* de David Lynch, las dos películas de Costner (*Waterworld* y *El mensajero del futuro*)… A menudo contienen una inesperada dimensión ideológico-crítica.

[19] Véase Berel Lang, *Heidegger's Silence*, Cornell University Press, Ithaca, 1996.

[20] Citado en Lang, *op. cit*., p. 21.

[21] ¿O guarda silencio tal vez porque su experiencia de la guerra —un miembro de la Resistencia acusado falsamente de colaborar con la Gestapo— era simplemente demasiado traumática para poder simbolizarla?

[22] Martin Heidegger, «El habla en el poema», en *De camino al habla*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1990 [*On the Way to Language*, Harper & Row, Nueva York, 1982, pp. 170-171].

[23] *Op. cit*., p. 191.

[24] Cuando Lacan dice que «la mujer no existe», y lo explica en términos de la falta de significante para la mujer, resulta tentador leer esta afirmación en el contexto de la célebre anécdota del siglo XVIII sobre la esposa que, sorprendida junto a un amante por el esposo que regresa inesperadamente a casa, responde sin alterarse: «¡NO te estoy siendo infiel! Ahora tienes una ocasión de demostrar tu amor: ¡si realmente me amas, creerás en mis palabras, no en tus ojos!». Un lacaniano podría responder en líneas parecidas al ingenuo contraargumento «¡Pero sí hay mujeres, las veo por todos lados!»: «¿En qué crees más, en tus ojos o en mis palabras?».

[25] Heidegger, *op. cit*., p. 174.

[26] Heidegger, *op. cit*., p. 179.

[27] Traducción inglesa: Michel Houellebecq, *Atomised*, Heinemann, Londres, 2000.

[28] Disponible en CD en ECM, New Series 1656, 1999.

[29] Esta Causa no tiene por qué ser «digna» en sí misma: en lo que vendría a ser una inversión del caso de Verónica, la bella y famosa soprano de los años sesenta Anna Moffo puso fin a su carrera cuando tuvo que elegir entre la ópera y una activa promiscuidad, en la que se incluía la felación (sus médicos la informaron de que tragar semen le arruinaría la voz). Según un tenaz rumor, Moffo optó por la felación y por la pérdida de su voz: *se non e vero, e ben trovato*. El carácter excesivo e «irracional» de esta anti-Causa hace que la elección de esta anti-Verónica sea TAMBIÉN una elección ética.

[30] Alain Masson, en *Krzysztof Kieslowski. Textes réunis et présentés par Vincent Amiel*, p. 108.

[31] Significativamente, entre los admiradores de Coelho figuran Bill Clinton, Jacques Chirac y Boris Yeltsin…

[32] ¿No existe también cierta analogía con *El ojo adaptado a la oscuridad* de Ruth Rendell y su relación incestuosamente íntima entre las dos hermanas, por más que, en la novela, la hermana «normal» (Vera) termine matando a la «fatal» Eden?

[33] Tal como ha subrayado Elisabeth Cowie en «Film noir and Women», en Joan Copjec, ed., *Shades of Noir*, Verso, Londres, 1993.

[34] G. K. Chesterton, «A Defense of Detective Stories», en H. Haycraft, ed., *The Art of the Mystery Story*, The Universal Library, Nueva York, 1946, p. 6.

[35] Véase Richard Maltby, «"A Brief Romantic Interlude": Dick and Jane go to 3 ½ Seconds of the Classic Hollywood Cinema», en David Bordwedll y Noel Carroll, eds., *Post-Theory*, University of Wisconsin Press, Madison, 1996.

[36] ¿No tenemos aquí una inversión similar a la del análisis marxista de la mercancía? Primero, el relato oficial se ve suplementado por una serie de lecturas/equivalentes transgresores a nivel imaginario; luego la inversión se traslada al equivalente universal, es decir, resulta ser que todas estas múltiples fantasías alternativas giran alrededor de Una sola, la fantasía fundamental.

[37] Heinrich von Kleist, *Narraciones*, Cátedra, Madrid, 1999, p. 117 [Kleist, *The Marquise of O-and Other Stories*, Penguin Books, Harmondsworth, 1968, p. 68].

[38] *Op. cit.* (trad cast.), p. 119.

[39] Ernst Bloch, *Ueber Rechtsleidenschaft innerhalb des positiven Gesetzes*, Suhrkamp, Frankfurt, 1972, p. 96. Confío aquí en el magnífico *Lizentiatsarbeit* de David Ratmoko «Agency, Fiction and Act: Paranoia's Invisible Legacy», Zurich, 1999.

[40] Recuérdese también la comedia de Albert Brooks *El cielo próximamente*: tras su prematura muerte en un accidente de coche, el héroe se encuentra ante la corte celestial (que se parece sospechosamente a un lujoso complejo turístico). Allí se juzga la vida de todo el mundo: si has llevado una vida ética y valiente, avanzas a otro nivel del ser; si no pasas el examen, eres condenado a nacer de nuevo como un ser humano ordinario. Hacia el final de la película, el héroe no supera la prueba y es enviado otra vez a la Tierra; desde el autobús que le lleva al lugar desde el que será enviado de vuelta, ve a su gran amor, una mujer que ha conocido durante el juicio, en otro autobús que corre paralelo al suyo. Ella significa para él «más que la vida misma», de modo que salta de un autobús a otro para estar con ella, aun sabiendo que eso supone un gran riesgo y un terrible dolor; en este punto, sin embargo, descubrimos que los jueces estaban observando el suceso a través de cámaras ocultas: ESTE era el verdadero juicio, y lo ha superado… La prueba no era en realidad la que él pensaba: es la elección que debemos realizar DESPUÉS del juicio aparente, cuando creemos que no tenemos ya nada que ganar o perder, la que constituye nuestro VERDADERO juicio.

[41] «El acto, una vez cumplido, se hunde inmediatamente en una profundidad inconcebible, que se convertirá en su carácter permanente. Lo mismo sucede con la voluntad que se pone y sale al exterior al comienzo, pero que debe hundirse inmediatamente en lo inconsciente. Solo de este modo es posible el comienzo, el comienzo que nunca deja de ser uno, el comienzo verdaderamente eterno. Pues también aquí se cumple que el comienzo no debe conocerse a sí mismo. Una vez cumplido, el acto está cumplido para siempre. Toda decisión que sea en algún sentido un verdadero comienzo no debe aparecer ante la conciencia, no debe ser recordada por la mente, pues esto equivaldría, precisamente, a su recuerdo. Aquel que, a propósito de una decisión, se reserva el derecho de sacarla otra vez a la luz, nunca realizará un comienzo» (F. W. J. von Schelling, *Ages of the World*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1997, pp. 181-182). Para un análisis más detallado de la noción de *Ent-Scheidung*, véase el capítulo 1 de Slavoj Žižek, *The Indivisible Remainder*, Verso Books, Londres, 1997.

[42] Reimpreso en el volumen 5 de *Heinrich von Kleist, dtv Gesamtausgabe*, Munich, dtv, 1969.

[43] Immanuel Kant, *Crítica de la razón práctica*, Sígueme, Salamanca, 1997, pp. 178-179 [Kant, *Critique of Practical Reason*, Macmillan, Nueva York, 1956, pp. 152153].

[44] Me baso aquí en un artículo inédito de Julia Reinhard Lupton y Kenneth Reinhard, «The Subject of Religion: Lacan and the Ten Commandments». Para un desarrollo ulterior de este tema, véase también Slavoj Žižek, *The Fragile Absolute*, Verso Books, Londres, 2000.

[45] En realidad hay *siete* supervivientes, y casi diríamos que el anónimo superviviente adicional no es otro que el misterioso vagabundo con una barba como la de Jesucristo que aparece en la mayor parte de los episodios del *Decálogo*.

[46] Véase Alicja Helman, «Women in Kieslowski's late films», en Coates, *op. cit*.

[47] Véase Helman, *op. cit*., p. 120.

[48] Helman, *op. cit*., p. 126.

[49] Helman, *op. cit*., p. 127.

[50] A pesar de su aparente banalidad, hay (al menos) tres rasgos que distinguen *Die Legende*: 1) el papel activo de las mujeres en la seducción: son los hombres quienes se ven reducidos a «objetos de la mirada del deseo»; 2) la siniestra conclusión: tras el aparente final feliz (Paula se reúne con Paul y espera un hijo), vemos como ella va por la calle, baja por una boca de metro y desaparece en su oscuridad, mientras la voz anónima de un narrador nos informa de que poco después morirá al dar a luz, y 3) la escena de la reconciliación final entre Paula y Paul es presentada como una experiencia COLECTIVA: cuando Paul quiere romper la puerta del apartamento de Paula, un vecino le presta solícitamente un hacha; Paul entra entonces en el apartamento acompañado de una docena de vecinos que observan con aprobación como cede la resistencia ofendida de Paula y la pareja se abraza con pasión. Más allá de lo manipuladoras que puedan ser estas escenas en una película comercial (recordemos también la escena final de la estación de metro de *Cocodrilo Dundee*, y la reconciliación en el baño entre Cameron Diaz y Julia Roberts en *La boda de mi mejor amigo*), siempre queda en ellas un cierto potencial emancipatorio utópico.

[51] Christa Wolf, *The Quest for Christa T*., Farrar, Straus & Giroux, Nueva York, p. 55.

[52] Esta es la razón de que *Noticias sobre Christa T*. sea la novela clave de Wolf: supone un abandono de la plena aceptación de la realidad del *Ankunftsroman*, al tiempo que evita la salida fácil de la ideología ecofeminista característica de la obra posterior de Wolf.

[53] Véase Claude Lévi-Strauss, «The Symbolic Efficiency», en *Structural Anthropology*, Basic Books, Nueva York, 2000 (hay trad. cast.: *Antropología estructural*, Paidós, Barcelona, 1995).

[54] El motivo visual de una mujer que nada sola de noche en una piscina azul, como «correlato objetivo» de su soledad y exclusión proto-psicótica de la sociedad, es usada también por Randa Haines en *Hijos de un Dios menor* para subrayar la (auto)exclusión de la amargada heroína sordomuda.

[55] En general, las figuras solitarias de Kieslowski (el doctor en *Decálogo* 2, la amante en *Decálogo* 3, el profesor de ética y el sastre en *Decálogo* 8) se hallan acosadas por algún trauma del pasado.

[56] Aunque resulta fácil reconocer un elemento de clase en esta náusea (Julie deja la cuestión de los ratones en manos de sus vecinos de clase inferior, como si las clases bajas estuvieran de algún modo más próximas a la corrupción y la generación de la vida), no deberíamos sucumbir al «reduccionismo de clase» y concebir esta misma náusea como una versión desplazada del rechazo que produce el encuentro con individuos de clase inferior, como si esta náusea general «fuera en realidad» una náusea ante las clases inferiores: la experiencia de la náusea en relación con la vida como tal es la experiencia ontológica primordial, y su desplazamiento hacia las «clases inferiores» es en último término una medida defensiva, una forma de ganar distancia respecto al objeto al interpolar las «clases bajas» entre nosotros y la vida.

[57] G.W. F. Hegel, «Jeaner Realphilosophie», en *Fruehe politische Systeme*, Ullstein, Frankfurt, 1974, p. 204; para una lectura más detenida de este pasaje, véase el capítulo 1 de *El espinoso sujeto*.

[58] Tadeusz Sobolewski, «Ultimate concerns», en Coates, *op. cit*., p. 28.

[59] En la medida en que se acepte la idea de la relación sexual como el referente último del significado, surge la tentación de reescribir toda la historia de la filosofía moderna en estos términos:

- Descartes: «Follo, luego existo», es decir, solo en la intensidad de la actividad sexual

experimento la plenitud de mi ser (la respuesta «descentradora» de Lacan habría sido: «Follo allí donde no soy, y no soy allí donde follo», es decir, no soy yo quien folla, sino que «ello folla» en mí).

• Spinoza: en el Absoluto como Coito (*coitus sive natura*), deberíamos distinguir, en la línea de la distinción entre *natura naturans* y *natura naturata*, entre la penetración folladora activa y el objeto follado (están los que follan y los que son follados).

• Hume introduce aquí la duda empirista: ¿cómo sabemos que el follar existe propiamente como relación? Solo hay objetos cuyos movimientos parecen estar coordinados.

• Respuesta kantiana a esta crisis: «Las condiciones de posibilidad del follar son al mismo tiempo las condiciones de posibilidad de los objetos follados/folladores».

• Fichte viene luego a radicalizar la revolución kantiana: el follar es una actividad de autoposición incondicional que se divide a sí misma en el sujeto follador y el objeto follado, es decir, es el follar mismo el que pone a su objeto, lo follado.

• Hegel: «Es crucial concebir la Jodienda no solo como Sustancia (el impulso sustancial que nos arrastra), sino también como Sujeto (como actividad reflexiva en el contexto del significado espiritual)».

• Marx: es preciso volver al follar real frente a la actividad masturbatoria de la filosofía idealista, es decir, tal como dijo literalmente en *La ideología alemana*, la vida real, fáctica, es a la filosofía lo que el sexo real es a la masturbación.

• Nietzsche: la Voluntad es, en su versión más radical, una Voluntad de Follar, que culmina en el Eterno Retorno del «Yo quiero más», de un follar que sigue y sigue para siempre.

• Heidegger: del mismo modo que la esencia de la tecnología no es nada «tecnológico», la esencia del follar no tiene nada que ver con el follar como actividad meramente óntica; habríamos de decir más bien que «la esencia del follar es el follar de la Esencia misma», es decir, no somos solo nosotros, los humanos, los que jodemos nuestra comprensión de la Esencia, es la Esencia misma la que está ya jodida (es inconsistente, errática, se repliega sobre sí misma).

• Por último, la intuición del carácter jodido de la Esencia misma nos lleva a la sentencia de Lacan: «No hay tal cosa como una relación sexual».

[60] De modo parecido, el inesperado trasfondo político-económico del *Tristán* de Wagner viene a proponer una especie de autogestión socialista campesina. Al comienzo del acto III, cuando Kurwenal describe a Tristán los procesos sociopolíticos que han tenido lugar en sus tierras durante su ausencia como caballero errante, se nos ofrece una extraña lección de economía política de la autogestión: los siervos de Tristán han llevado tan bien el negocio en su ausencia que este simplemente les cede su derecho a la tierra y les da plena autonomía: «¡Vuestra es la casa, el palacio y el castillo! El pueblo, fiel a su amado señor, ha cuidado tan bien como ha podido de la casa y del palacio que un día mi héroe cedió a sus siervos y vasallos para que lo retuvieran como herencia propia, cuando lo abandonó todo para ir a tierras extranjeras». ¿Y no es acaso esta autogestión socialista el único trasfondo económico posible para la errancia de Tristán, como sueño último feudal-socialista?

[61] Insdorf, *op. cit.*, p. 153.

[62] *Kieslowski on Kieslowski*, editado por Danusia Stok, p. 170.

[63] El mecanismo de este círculo y de esta elección se parece en cierto modo al que se produce entre el relato de Somerset Maugham «The Colonel's Lady» (en *Collected Short Stories 2*, Penguin Books, Harmondsworth, 1972) y la versión cinematográfica con el final cambiado. En el relato, un señor ya mayor descubre en el pequeño libro de poesía publicado por su esposa, a la que consideraba un modelo de discreción femenina, que había tenido recientemente una aventura apasionada con un hombre más joven. Más tarde, en el club, se lo cuenta todo a su mejor amigo, que le dice que no le queda más remedio que dejarlo pasar en silencio. En la versión cinematográfica, el caballero se enfrenta a su esposa, y ella le explica que el joven amante es en realidad él mismo, el propio marido,

tal como ella lo sigue recordando desde los tiempos de su pasión juvenil, y quedan felizmente reconciliados. Véase también el relato de Maugham «The Kite» (*Collected Short Stories 4*, Penguin Books, Harmondsworth, 1972): un marido abandona a su esposa y a su hijo porque ella no tolera su pasión por las cometas, una pasión que, sin embargo, él mantiene incluso después de ser encerrado en prisión (de ningún modo está dispuesto a renunciar a su Causa en nombre de la familia). La versión cinematográfica encuentra, en cambio, una salida: la esposa se suma a su afición por las cometas, aprende a compartirla, y la pareja queda felizmente reunida.

2. Alfred Hitchcock, o ¿hay alguna forma correcta de hacer un remake de una película?

[1] Durante el debate público que tuvo lugar en la *Hitchcock Centenary Conference*, organizada por NYU, 12-17 de octubre de 1999.

[2] Véase Sigmund Freud, «The Psychogenesis of a Case of Homosexuality In a Woman», The Pelican Freud Library, vol. 9: *Case Histories II*, Penguin Books, Harmondsworth, 1979, p. 389.

[3] Para una exposición más detallada de este síntoma hitchcockiano, véase Slavoj Žižek, ed., *Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*, Verso Books, Londres, 1993 (hay trad. cast.: *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Manantial, Buenos Aires, 1994).

[4] Svetlana Alliluyeva, *Twenty Letters To a Friend*, Simon and Schuster, Nueva York, 1967, p. 183.

[5] David Bordwell y Noel Carroll, eds., *Post-Theory*, University of Wisconsin Press, Madison, 1996.

[6] Jacques Lacan, *The Seminar, Book I: Freud's Papers o Techique*, Madison, Nueva York, 1988, p. 215. Me baso aquí en Miran Bozovic, «The Man Behind His Own Retina», en Slavoj Žižek, ed., *Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*.

[7] Véase el fascinante informe de Thomas Schatz en *The Genius of the System*, Hold and Co., Nueva York, 1996, pp. 393-403.

[8] Véase Stephen Jay Gould, *Wonderful Life*, Norton, Nueva York, 1989 (hay trad. cast.: *La vida maravillosa*, Crítica, Barcelona, 1995).

[9] Véase *Virtual History*, Niall Ferguson, ed., MacMillan, Londres, 1997 (hay trad. cast.: *Historia virtual*, Taurus, Madrid, 1998).

[10] Tal vez el mayor acierto del *remake* de Van Sant sea la escena de los créditos finales, que se alargan varios minutos después del plano con el que termina la película de Hitchcock: un plano de grúa continuo que muestra lo que pasa alrededor del coche mientras lo sacan del pantano, los policías aburridos junto a la grúa, todo acompañado por una música suave de guitarra que repite de forma improvisada el tema principal de la partitura de Herrmann (un detalle que aporta a la película el toque único de los noventa). *Esta* licencia respecto a la versión original de *Psicosis* constituye una de las mejores manifestaciones del posmodernismo.

[11] ¿No se parece esta súbita aparición a otra que se produce en el *Tristán* de Wagner? Hacia el final de la ópera, tras la muerte de Tristán, la llegada de Isolda y su caída en un trance de muerte, se produce una ruptura con la llegada de un segundo barco, en cuyo momento el lento avance de la obra se acelera de un modo casi cómico y ocurren más cosas en cinco minutos que en toda la ópera anterior: la lucha, la muerte de Melot y Kurwenal… Algo parecido ocurre en *Il Trovatore* de Verdi, cuyos dos minutos finales están cargados de acontecimientos. Esta clase de intrusiones inesperadas justo antes del final son cruciales para la interpretación de las tensiones subyacentes a la narración.

[12] Cuando Lesley Brill asegura que en *Atormentada* es una especie de criatura del submundo

que trata de arrastrar a Ingrid Bergman al infierno, uno está tentado de decir que la monja que aparece al final de *De entre los muertos* pertenece al mismo submundo; la paradoja sería, claro está, que en este caso es una MONJA, una mujer de Dios, la que encarna la fuerza del Mal que arrastra al sujeto e impide su salvación.

[13] François Truffaut, *Hitchcock*, Simon and Schuster, Nueva York, 1985, p. 257 (hay trad. cast.: *El cine según Hitchcock*, Alianza, Madrid, 2005).

[14] Sucede algo parecido con la saliva: como todos sabemos, nadie tiene el menor problema para tragarse la propia saliva, pero encontramos extremadamente repulsivo ingerir de nuevo la saliva que hemos escupido previamente de nuestro cuerpo. Este sería, pues, otro caso de violación de la frontera dentro/fuera.

[15] Se jactaba de dejar siempre el baño tan limpio que nadie habría sospechado, al verlo, que alguien lo había usado antes. Esta obsesión explica también el evidente «gusto en el disgusto» que encuentra Hitchcock en los sucios detalles de la misión cubana de Harlem, en *Topaz*, como, por ejemplo, el documento diplomático oficial manchado con la grasa de un bocadillo.

[16] Debo esta observación a Boris Groys, Colonia.

3. Andrei Tarkovski, o la Cosa venida del espacio interior

[1] Véase el capítulo XVIII de Jacques Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis*, Londres, Routledge, 1992.

[2] ¿No se encuentran también escindidos en cierto modo los héroes de las tres primeras grandes óperas de Wagner —*El holandés errante*, *Tannhauser* y *Lohengrin*— entre sus respectivas Zonas fatales (el barco-fantasma en el que deberá vagar eternamente el Holandés, las continuas orgías sexuales de Venusberg, el sereno y por eso mismo infinitamente aburrido reino del Grial)? ¿Acaso no es el mismo su problema: cómo ESCAPAR a la opresiva existencia de la Zona (los interminables años de soledad en un barco-fantasma a la deriva, el exceso de placer en Venusberg, y lo que probablemente sea lo peor y lo más aburrido de todo, la eterna felicidad espiritual del Grial) a través de un amor sincero por una mujer mortal?

[3] «¿Hay algo que plantee una cuestión más presente, más acuciante, más absorbente, más desestabilizante, más repulsiva, más calculada para lanzar todo cuanto tenemos ante nosotros al abismo o al vacío que la cara de Harpo Marx, con esa sonrisa que no deja claro si apunta hacia la perversidad más extrema o hacia la completa simplicidad? Este hombre estúpido es capaz de sostener por sí solo la atmósfera de duda y aniquilación radical que hace tan extraordinaria la farsa de los hermanos Marx, así como el juego humorístico ininterrumpido que vuelve tan valiosa su actividad» (Jacques Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis*, p. 55).

[4] Lo mismo vale para *Liebelei*, la temprana obra maestra del alemán Max Ophuls, donde encontramos la típica constelación edípica: la ex amante (la baronesa) del héroe trágico es una madre sustitutiva a la que este quiere abandonar por una mujer más joven de clase inferior; el duelo subsiguiente con el barón es, claro está, el duelo con el doble del padre-rival. Sin embargo, no hay que caer aquí en el cliché según el cual el acto del padre sustitutivo (matar al héroe en el duelo) es «castrador»: lo que sucede es exactamente lo contrario, es decir, es la figura paterna la «impotente», la «castrada», y el duelo supone una ridícula regresión por parte del héroe a una rivalidad imaginaria con el padre (cuya impotencia viene subrayada por su monóculo y su extraña mirada). A menudo, la figura que impide la realización del acto sexual es un *castrato* ridículo, y su indignación nada más que una máscara, un índice de su impotencia misma. *Liebelei* es, por lo tanto, el relato del fracaso del héroe en su intento de escapar al bloqueo incestuoso ante cualquier intercambio «normal», es decir,

de dar el paso del objeto incestuoso a una mujer extraña. Nos oponemos, pues, a la interpretación habitual de la figura severa (militar o paterna) que aparece en las películas de Ophuls como un «padre castrador» (sobre el barón de *Liebelei*, véase, por ejemplo, Susan White, *The Cinema of Max Ophuls*, Columbia University Press, Nueva York, 1995, p. 95): la rígida figura paternal que hace imposible la relación amorosa en la película es exactamente lo contrario, es decir, no una figura castraDORA, sino castraDA, o, dicho de otro modo, su rigidez enmascara una ridícula impotencia y falta de vida (¡es por eso que la baronesa necesita un amante más joven!). La conclusión general a la que debe llegarse aquí es que la teoría cinematográfica deconstruccionista demuestra a menudo una importante falta de sensibilidad en su uso de términos como «fálico» o «castración»…

[5] Es interesante observar que hoy día la noción del Mal vuelve a exceder por ambos lados los límites de la «medianía» de los asuntos humanos: no solo vuelve a ser operativa la idea de un Mal suprahumano, global (bajo la forma, por ejemplo, de la anticipación de una catástrofe ecológica global, que sin embargo no puede atribuirse a la intención de ningún individuo concreto), sino que también lo experimentamos cada vez más como una amenaza oculta al nivel de lo minúsculo, de los microorganismos invisibles (por ejemplo, los nuevos virus resistentes a los antibióticos). El impacto que producen películas como *Picnic en Hanging Rock* tiene que ver con esta nueva sensibilidad hacia dimensiones del Mal que son a un tiempo más globales, más impersonales y más invisibles en su pequeñez, como, por ejemplo, la proliferación de formas minúsculas de vida sobre la Roca.

[6] Resulta interesante observar que la otra gran variación comercial del año 1998 sobre el tema del cometa gigante que amenaza la Tierra, *Armageddon*, también se centra en una relación incestuosa padre-hija. En este caso, sin embargo, es el padre (Bruce Willis) quien manifiesta un afecto excesivo por su hija: la fuerza destructiva del cometa da cuerpo a *su* furia ante los intercambios amorosos de su hija con otros hombres de su edad. De modo significativo, el desenlace es también más «positivo», no tan autodestructivo: el padre se sacrifica para salvar la Tierra, es decir, se quita a sí mismo de en medio —al nivel de la economía libidinal subyacente— para bendecir la boda de su hija con su joven amante.

[7] En relación con la inscripción ideológica hollywoodiense de la catástrofe global en el marco del tema de la «producción de una pareja», no deberíamos olvidar que no todas las asociaciones de este tipo son *eo ipso* ideológicas. En la medida en que se trate de lo que Alain Badiou habría llamado la declaración de Amor como Evento de Verdad, como destello de una dimensión de Verdad Inmortal en el proceso de la generación y la corrupción, la única forma de hacer visible, de representar esta dimensión incondicional es a través de la idea «absurda», «milagrosa», de la *stasis* temporal: es como si, en el destello del Evento de Verdad, el curso mismo del tiempo se detuviera temporalmente. Podemos encontrar algo de este milagro incluso en un melodrama tan convencional como *Vive la vie* (*Viva la vida*, 1984) de Claude Lelouch: la rotación de la Tierra sobre su eje se detiene repentinamente, por lo que en el centro de París nunca llega a hacerse de día, la noche se hace interminable; la gente se reúne fascinada en los lugares públicos para contemplar el cielo oscuro… Al final de la película, el milagro/catástrofe queda bellamente explicado como el sueño del héroe que quería «detener el flujo del tiempo» para no perderse el encuentro con su amada.

[8] Judith Butler, *The Psychic Life of Power*, Stanford University Press, Stanford, 1997, p. 47.

[9] ¿Acaso no reconocemos aquí la misma doble negación del fetichismo marxista de la mercancía? Primero, la mercancía es despojada de su autonomía física y reducida a un medio para encarnar las relaciones sociales; luego, esta red de relaciones sociales se proyecta a su vez en una mercancía como si fueran una propiedad material directa de esta, como si la mercancía tuviera por sí misma un cierto valor o como si el dinero fuera en sí mismo un equivalente universal.

[10] Asimismo, esta paradójica doble negación podría permitirnos reconocer el potencial subversivo del contrato masoquista: en este caso, la negación de segundo nivel queda cancelada, es decir, el servidor asume abiertamente la posición de servidor, y —puesto que es tanto más servidor

cuanto más toma (confunde) su posición por la de un agente autónomo— se reivindica *en la práctica* en este mismo acto (al nivel del «sujeto de la enunciación») como un agente autónomo. En resumen, lo que tenemos en el masoquismo no es servidumbre disfrazada de agencia autónoma, sino agencia autónoma disfrazada de servidumbre.

[11] Stanislaw Lem, *Solaris*, Harcourt, Brace & Company, Nueva York, 1978, p. 30.

[12] Según la formulación de Tonya Howe (University of Michigan, Ann Arbor), en cuyo excelente trabajo de seminario «Solaris and the Obscenity of Presence» me baso en este punto.

[13] Véase Jacques-Alain Miller, «Des semblants dans la relation entre les sexes», en *La Cause freudienne 36*, París, 1997, pp. 7-15.

[14] Citado en Antoine de Vaecque, *Andrei Tarkovski*, Cahiers du Cinéma, 1989, p. 108.

[15] ¿Y acaso no encontramos el mejor ejemplo de una formación fantasmática de este tipo, donde se combinan elementos heterogéneos e inconsistentes, en el reino (o ducado) mítico de Ruritania, situado en un espacio imaginario de la Europa oriental que combina el catolicismo centroeuropeo con los Balcanes, la noble tradición feudal centroeuropea con el desorden balcánico, la modernidad (el tren) con el campesinado primitivo, la naturaleza «primitiva» de Montenegro con el «civilizado» espacio checo (los ejemplos abundan, comenzando por la célebre *El prisionero de Zenda*)?

[16] ¿No es esta la misma lógica de la falsa imitación de *business class* que practica British Airways en su *economy class*? Hace algunos años, me sirvieron unas simples servilletas de papel como si fueran toallas húmedas, es decir, dispuestas sobre una bandeja y entregadas con pinzas. En aviones más pequeños, la distinción entre *business class* y *economy class* es a menudo puramente simbólica, por ejemplo una cortina que se corre o se descorre en función de cuántos billetes de *business class* se han vendido.

[17] De Vaecque, *op. cit*., p. 110.

[18] Esto plantea una posible conexión con *Rompiendo las olas* de Lars von Trier, que también termina con un acto de sacrificio de la heroína: si regresa al barco con el marino violento y deja que le dé una paliza, probablemente mortal, este sacrificio servirá para curar al marido tullido.

[19] Por más que cueste imaginar dos universos más diferentes que los de Tarkovski y Lynch, es posible y productivo establecer vínculos entre ambos al nivel de algunos *sinthoms* visuales concretos, como la casa de madera que arde al final de *Sacrificio* y también al final de *Carretera perdida*. El significado de este acto, claro está, es opuesto en cada caso: para Tarkovski, la casa representa la auténtica seguridad del Hogar, mientras que la Casa de Lynch es el lugar por antonomasia del crimen obsceno y de la *jouissance*.

[20] Véase De Vaecque, *op. cit*., p. 98.

[21] Para evitar un malentendido crucial: si denunciamos la falsedad del acto sacrificial no es para reducirlo a alguna motivación «patológica» oculta. Bien entendido, el psicoanálisis no pretende «deslucir» para nada la grandeza ética de un acto desvelando sus causas más vulgares (explicaciones del tipo «el sacrificio suicida del héroe no es más que el resultado de un sentimiento de culpa edípica no resuelto…»): para Lacan, un acto propiamente dicho es precisamente algo que no puede explicarse o justificarse por referencia a su «contexto histórico (social o psicológico)», pues apunta hacia una intervención que, «viniendo de no se sabe dónde», redefine retroactivamente los contornos mismos de lo que debe entenderse por «contexto». Así pues, cuando nos encontramos con un acto como el de Mary Kay le Tourneau (la profesora de colegio de treinta y seis años encarcelada por mantener una apasionada aventura con un alumno de catorce, una de las grandes historias de amor de los últimos tiempos, en la que el sexo sigue asociado a una auténtica transgresión social), la tarea del psicoanálisis no es «explicar» este acto como el resultado de algún mecanismo inconsciente subyacente del que el sujeto no sería en último término responsable, sino, al contrario, SALVAR LA DIGNIDAD DEL ACTO.

4. David Lynch, o el arte del ridículo sublime

[1] Véase Richard Maltby, «“A Brief Romantic Interlude”: Dick and Jane go to 3 ½ Seconds of the Classic Hollywood Cinema», en David Bordwell y Noel Carroll, eds., *Post-Theory*, University of Wisconsin Press, Madison, 1996, pp. 434-459.

[2] Maltby, *op. cit*., p. 443.

[3] *Op. cit*., p. 441.

[4] Véase *op. cit*., p. 445.

[5] Francis Scott Fitzgerald, *The Last Tycoon*, Penguin, Harmondsworth, 1960, p. 51.

[6] La *sabiduría moral* expuesta típicamente en los proverbios o en la gran tradición de los moralistas franceses, de La Rochefoucauld en adelante, viene a ser la antítesis de este acto: las llamadas máximas de sabiduría consisten en interminables variaciones sobre el tema de hasta qué punto es catastrófico permanecer fiel al propio deseo, y de que la única forma de alcanzar la felicidad es aprender a aceptar compromisos. Por este motivo, los Cuentos morales de Eric Rohmer son todo un contrapunto moralista francés a la ética del psicoanálisis de Lacan (*ne pas céder sur son désir*, «no renunciar al propio deseo»), seis lecciones acerca de cómo ganar o conservar la felicidad a costa de comprometer el propio deseo. La matriz de las seis películas es un héroe masculino escindido entre una mujer idealizada, su (futura) esposa, y una mujer tentadora que despierta su deseo de una aventura apasionada; por lo general, el héroe no es un objeto pasivo de los avances de la mujer, sino que participa más bien activamente en la construcción de un detallado escenario fantasmático para la aventura, solo para poder resistir a ella; en resumen, sacrifica la aventura para aumentar el valor del matrimonio por venir. La fórmula final de la película (suscrita medio en broma por Rohmer) es la siguiente: fantasea sobre una aventura amorosa ilícita, pero *no pases al acto*, deja que la aventura se quede en una fantasía privada sobre lo que «podría haber pasado», una fantasía que te permitirá mantener tu matrimonio. (Véase el excelente estudio de Pascal Bonitzer, *Eric Rohmer*, Cahiers du Cinéma, París, 1993.)

[7] Véase Jacques-Alain Miller, «Des semblants dans la relation entre les sexes», en *La Cause freudienne 36*, París, 1997, pp. 7-15.

[8] Véase Jacques Lacan, «La jeunesse de Gide», en *Écrits*, Seuil, París, 1966.

[9] Me baso aquí en una conversación con Kate Stables (BFI, Londres).

[10] Janey Place, «Women in film noir», en *Women in film noir*, Ann Kaplan, ed., Londres, BFI, 1980, p. 36.

[11] *Op. cit*., p. 45.

[12] Véase Judith Butler, *The Psychic Life of Power*, Stanford University Press, Standord, 1997.

[13] Para un análisis detallado de esta escena de *Corazón salvaje*, véase el apéndice 2 de Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies*, Verso, Londres, 1997. A propósito, el momento crucial de *La última seducción* se produce cuando, en el curso de un intenso encuentro sexual en el coche, el hombre llama acusadoramente a Linda Fiorentino «jodida puta», a lo que ella responde dando golpes salvajes en el techo y repitiendo con «antinatural» satisfacción: «Soy una jodida puta…». Este estallido, que funciona como una especie de «grito de guerra», es el único momento de la película en que Linda Fiorentino abandona su actitud de distancia manipuladora y formula una «palabra sincera» (no es extraño que pueda reconocerse también cierta vulnerabilidad en este repentino estallido de autoexposición).

[14] Para ser más precisos, el idílico universo familiar cotidiano de Lumberton descrito en *Terciopelo azul* no desaparece simplemente en *Carretera perdida*: está presente, pero *dentro* del

universo *noir* de Pete, bajo la forma de la casa familiar suburbana con piscina donde viven sus padres, a un tiempo preocupados por él y siniestramente distantes e indiferentes; también está presente en su novia «vulgar» y nada fatal, un claro equivalente de Sandy en *Terciopelo azul*. *Carretera perdida* viene a ser, pues, una especie de paso atrás reflexivo, que encuadra ambos polos del universo de *Terciopelo azul* dentro del mismo espacio enmarcado por la asepsia y la alienación de la vida matrimonial. De este modo denuncia el carácter fantasmal de ambos polos del universo de *Terciopelo azul*: descubrimos aquí la fantasía en sus dos polos, tanto en el aspecto pacificador (la idílica vida familiar) como en el aspecto destructivo/obsceno/excesivo.

[15] ¿No podríamos ver en la escena de la desaparición de Arquette desnuda en plena noche y el estallido posterior de la casa una referencia a *Fuego en el cuerpo* de Kasdan, en la que Kathleen Turner escenifica su propia desaparición para la mirada de William Hurt?

[16] Lo que tienen en común Renee y Alice es que ambas dominan a su compañero masculino (Fred, Pete), aunque lo hacen de modos distintos: en la pareja Fred-Renee, Fred es activo, exige conversaciones, hace preguntas, mientras que Renee no colabora adecuadamente, obvia las preguntas, elude dar respuestas claras, etcétera, con lo cual elude su dominación, y empuja a Fred a la histeria; en la pareja Pete-Alice, ella es la parte activa en todo momento y domina de nuevo la situación, mientras que Pete se ve condenado a obedecer sumisamente sus órdenes y sugerencias; incluso cuando al principio Pete parece desafiarla, termina por venirse abajo.

[17] Hay otros rasgos que se mantienen en ambos universos. Por ejemplo, Fred y Pete tienen en común su sensibilidad hacia el *sonido*: la sensibilidad de Fred hacia la música (el saxofón), la sensibilidad de Pete hacia el sonido de un motor de coche.

[18] *Lynch on Lynch*, Chris Rodley, Faber and Faber, ed., Londres, 1997, pp. 231-232.

[19] Véase el capítulo IV de Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Norton, Nueva York, 1979 (hay trad. cast.: *Los cuatro principios fundamentales del psicoanálisis*, Barral, Barcelona, 1977). ¿No queda confirmado el hecho de que la vida de Pete es una especie de respuesta fantasmática a la aséptica existencia de Fred por el papel de los dos detectives que inspeccionan irónicamente la casa en la primera parte de la película y hacen comentarios irónicos como si sospecharan la impotencia del marido, mientras que en la parte de Pete quedan abiertamente impresionados por sus hazañas sexuales («¡Este ve más coños que la taza de un váter!»), como si Fred quisiera impresionarles en su existencia paralela?

[20] En relación con esta lectura freudiana estándar, es preciso subrayar que *Carretera perdida* no es tan nueva como parece, a pesar de la complejidad psicodélica del argumento: existe un paralelismo sorprendente entre *Carretera perdida* y *El almuerzo desnudo*, una película de Cronenberg basada más en la vida de William Burroughs que en su novela del mismo título, protagonizada por William Lee, un exterminador de cucarachas drogadicto y con ambiciones literarias frustradas que mata a su también drogadicta esposa, tras lo cual entra en la «Interzona» (un estado mental alucinatorio estructurado alrededor de una versión de pesadilla de Casablanca, es decir, de la —visión occidental de la— decadencia árabe) donde las reglas de la realidad cotidiana quedan en suspenso y se materializan visiones de pesadilla inducidas por las drogas (como que la máquina de escribir cobre vida, es decir, que le salgan piernas y se convierta en una grotesca cucaracha gigante). Son muchos los paralelos con *Carretera perdida*: igual que Fred, Lee mata a su esposa en un arranque de celos; igual que en *Carretera perdida*, Lee encuentra en la Interzona a Jane Frost, esposa del escritor norteamericano Tom Frost, una persona distinta interpretada por la misma actriz que interpretaba a su esposa asesinada (Judy Davis); los dos detectives de narcóticos que interrogan a Lee al comienzo de la película también guardan un extraño parecido con los dos detectives que visitan la casa de Fred al comienzo de *Carretera perdida*; incluso la figura del Hombre Misterioso se encuentra en cierto modo prefigurada en el siniestro doctor Benway, que para curar a Lee de su adicción al polvo insecticida le prescribe un narcótico aún más potente que le empuja a matar a su esposa… Y siguiendo en esta

línea de asociaciones, tal vez el mejor nombre para esta Interzona sea el título de otra obra maestra reciente, *El dulce porvenir*, de Atom Egoyan: ¿acaso no es la Zona, literalmente, un «dulce porvenir», un paisaje fantasmático en el que ingresamos después de pasar por alguna experiencia real demasiado traumática como para soportarla en la realidad? (en el caso de la película de Egoyan, se trata del accidente en el que mueren la mayoría de los alumnos de un pequeño pueblo canadiense cuando el autobús escolar se sale de la carretera y cae a un lago helado).

[21] El hecho de que el otro nombre de Eddy, Dick, sea también un término corriente para referirse al pene [en inglés], parece apoyar la interpretación de la frase «Dick Laurent está muerto» como el anuncio de la castración: el padre sigue-está ya muerto-castrado, no hay ningún Otro que goce, la promesa de la fantasía (que proyecta este goce en la figura de un padre excesivamente exuberante) es un falso señuelo: ESTE es el mensaje que Fred no es capaz de asumir hasta el final mismo de la película.

[22] El carácter excesivo del señor Eddy se pone claramente en evidencia en la escena de su primer encuentro con Pete, cuando le asegura que puede encargarse de cualquier persona que le moleste (sus gestos dejan bien claro que está hablando de asesinato o cuando menos de una fuerte paliza), y después de que Pete asienta repite con un placer excesivo «Quiero decir, encargarme *realmente* de él…».

[23] Cuando Michel Cion (véase su *David Lynch*, edición nueva y revisada, pp. 261-264, Cahiers du Cinéma/Étoile, París, 1998) afirma que el Hombre Misterioso es la encarnación de la *cámara* como tal, apunta hacia la misma dimensión de observación neutral: solo añadiríamos que esta extraña cámara no registra la realidad ordinaria, sino que accede directamente a las fantasías fundamentales del sujeto.

[24] En un brillante artículo inédito titulado «Finding Ourselves on A Lost Highway», Tod McGowan (Southwest Texas State University) contrapone a Eddy y al Hombre Misterioso, como la Ley paterna y el superego respectivamente. Aunque hay buenos argumentos en favor de esta lectura (como, por ejemplo, la ya mencionada frase kafkiana del Hombre Misterioso: «Vine porque me invitaste…»; por otro lado, ¿no entra en escena el Hombre Misterioso justo en el momento en que Fred «compromete su deseo», como una materialización de su culpa por traicionar su deseo?), también es cierto que el propio Eddy es ya una figura del superego, de la «Cosa que hace la ley», un garante de la ley cargado de *jouissance* exuberante y vital. La escisión entre Eddy y el Hombre Misterioso tiene, por lo tanto, más que ver con la escisión *inherente al propio superego*: la escisión entre esta *jouissance* exuberante de la sustancia vital y la máquina simbólica asexual del Conocimiento.

[25] Véase Nochimson, *op. cit*., p. 179.

[26] Véase Michel Chion, *David Lynch*, p. 132. También existe, tal como correctamente observa Nochimson (véase *Nochimson*, *op. cit*., p. 122), una dimensión fálica en la pareja formada por el Pequeño Hombre y el Gigante en la Habitación Roja de *Twin Peaks*: dos versiones anamórficamente distorsionadas del hombre de «talla normal», uno demasiado pequeño, el otro demasiado grande, como un pene erecto y no erecto; su extraña y confusa conversación también viene a ser una distorsión anamórfica, como una versión vocal de la mancha en *Los embajadores* de Holbein.

[27] A propósito, los problemas del presidente Clinton con las acusaciones de acoso sexual ofrecen un buen ejemplo del sesgo de clase en la percepción de algo como «psicológicamente convincente»: la intervención de Katherine Willey en el programa de la NBC *60 Minutes* pareció «convincente» porque transmitió la imagen de una mujer de clase alta, mientras que Paula Jones era vista como una mujer de baja estofa, en clara referencia a su aspecto de clase trabajadora (en una inversión del espacio ideológico típica de nuestros días, los aires de clase alta son paradójicamente mucho más frecuentes entre liberales de izquierdas: ¡no es de extrañar que sean círculos de derechas los que apoyan y manipulan a Paula Jones, mientras que Willey es una demócrata convencida!).

Sigue bien viva, pues, la vieja tradición teatral según la cual los conflictos psicológicos y las confesiones «convincentes» quedan reservadas a los personajes de clase alta, mientras que los personajes de clase baja intervienen solo para aportar un momento de distracción carnavalesca (chistes vulgares, etcétera).

[28] Véase Fred Pfeil, «Home Fires Burning», en Joan Copjec, ed., *Shades of Noir*, Verso, Londres, 1993.

[29] La diferencia entre Godard y Lynch es, sin embargo, crucial aquí: Godard transforma los clichés vulgares en una especie de recital poético hipnotizante (efecto acentuado por la patética música de Delerue), mientras que en el caso de Lynch el efecto sigue siendo inquietante, en cierto modo kafkiano: uno no sabe muy bien de dónde procede el efecto sublime.

[30] Por otro lado, el hecho de que al final de la película Fred diga en su interfono las mismas palabras que oye al comienzo apunta hacia la posibilidad de que todo cuanto sucede en medio, es decir, todo cuanto sucede después de su transformación en Pete, sea en realidad algo que sucede antes.

[31] En relación con esta necesidad estructural de la existencia de múltiples fantasías inconsistentes, véanse los análisis de *Juan nadie* de Capra y *Encadenados* de Hitchcock en el capítulo 4 de Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies*.

[32] Yuki Konno, «Noise Floats, Night Falls», en *David Lynch. Paintings and Drawings*, Tokyo Museum of Contemporary Art, 1991, p. 23.

5. «Matrix», o las dos caras de la perversión

[1] Si comparamos el guión original (disponible en Internet) con la película, veremos que los directores (los hermanos Wachowski, autores también del guión) fueron lo bastante inteligentes como para eliminar las referencias pseudointelectuales demasiado directas, como el siguiente diálogo: «Míralos. Autómatas. No piensan lo que hacen ni por qué lo hacen. El ordenador les dice qué hacer y ellos lo hacen». «La banalidad del mal»: esta pretenciosa referencia a Hannah Arendt está completamente fuera de lugar aquí: las personas que se hallan inmersas en la realidad virtual de Matrix están en una posición enteramente diferente, casi opuesta, a la de los ejecutores del holocausto. Otra decisión inteligente fue eliminar las referencias demasiado evidentes a las técnicas orientales de vaciado de la mente para escapar al control de Matrix: «Debes aprender a desprenderte de esta furia. Debes aprender a desprenderte de todo. Debes vaciarte y liberar tu mente».

[2] Otro aspecto crucial de *El show de Truman* es que el héroe solo descubre el engaño y escapa de su mundo manipulado gracias a la intervención imprevista de su *padre*. Hay, pues, dos figuras paternas en la película, el padre simbólico-biológico y el padre «real», interpretado por Ed Harris, el paranoico director del programa de televisión que manipula totalmente la vida de Truman y le mantiene protegido dentro de su entorno cerrado.

[3] En quien me baso en gran medida aquí: véase Jodi Dean, *Aliens in America. Conspiracy Cultures from Outerspace to Cyberspace*, Cornell University Press, Ithaca y Londres, 1998.

[4] Claude Lévi-Strauss, «Do Dual Organizations Exist?», en *Structural Anthropology* y, Basic Books, Nueva York, 1963, pp. 131-163; los dibujos están en las páginas 133-134 (hay trad. cast.: *Antropología estructural*, Paidós, Barcelona, 1995).

[5] Véase Rastko Mocnik, «Das “Subject, dem unterstellt wird zu glauben” und die Nation als eine Null-Institution», en *Denk-Prozesse nach Althusser*, H. Boke, ed., Argument Verlag, Hamburgo, 1994.

[6] En relación con esta ambigüedad, véase Paul Virilio, *The Art of the Motor*, Minnesota

University Press, Mineápolis, 1995.

[7] La idea de esta conexión entre el ciberespacio y el universo psicótico de Schreber me fue sugerida por Wendy Chun, Princeton.

[8] Otra inconsistencia pertinente aquí tiene que ver con el estatus de la intersubjetividad en un universo generado por Matrix: ¿comparten todos los individuos la MISMA realidad virtual? ¿POR QUÉ? ¿Por qué no darle a cada uno la que prefiera?

[9] Lo que hace Hegel aquí es «atravesar» esta fantasía al mostrarla como un instrumento destinado a llenar el abismo preontológico de la libertad, es decir, a reconstituir un escenario positivo para la inserción del sujeto en el orden nouménico. Dicho en otras palabras, la visión de Kant es absurda e inconsistente para Hegel, ya que reintroduce secretamente una totalidad divina plenamente constituida a nivel ontológico, es decir, un mundo concebido SOLO como Sustancia, y NO también como Sujeto.

6. El ciberespacio, o la suspensión de la autoridad

[1] James Naremore, *The Magic World of Orson Welles*, Oxford University Press, Nueva York, 1978, pp. 248-249.

[2] *Op. cit*., p. 248.

[3] Véase Benjamin Wooley, *Virtual Worlds*, Blackwell, Oxford, 1992.

[4] Véase la conferencia XXIII («Psychoanalysis and cybernetics») en *The Seminar of Jacques Lacan. Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis (1954-1955)*, Norton, Nueva York, 1988 (hay trad. cast.: *El seminario*, Paidós, Barcelona, 1981).

[5] Véase el capítulo III de *Jacques Lacan, Le seminaire, livre XX, Encore*.

[6] Véase Jacques Lacan, «Television», en *October 40* (1987).

[7] La obra principal de Nicolas Malebranche es *Recherches de la vérité* (16741675, la edición más accesible es Vrin, París, 1975).

[8] En lo referente a Eisenstein, véase V. V. Ivanov, «Eisenstein's Montage of Hieroglyphic Signs», en *On Signs*, ed. Marshall Blonsky, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1985, pp. 221-235.

[9] Véase Sherry Turkle, *Life on the Screen. Identity in the Age of the Internet*, Simon and Schuster, Nueva York, 1995.

[10] Paul Virilio, *The Art of the Motor*, Minnesota University Press, Mineápolis, 1995, p. 4.

[11] Véase Allucquere Rosanne Stone, *The War of Desire and Technology*, MIT Press, Cambridge (MA), 1995.

[12] Paul Virilio, *op. cit*., p. 113.

[13] *Ibid*., p. 148.

[14] Véase el capítulo 2 de Judith Butler, *Bodies that Matter*, Cambridge, Nueva York, 1993.

[15] Turkle, *op. cit*., p. 126.

[16] Turkle, *op. cit*., p. 205.

[17] Turkle, *op. cit*., p. 200.

[18] Véase Alenka Zupancic, «Philosophers' Blind Man's Buff», en *Voice and Gaze as Love Object* (SIC Series, vol. 1), Duke University Press, Durham, 1996.

[19] Debo esta información a John Higgins, Capetown University (conversación privada).

[20] Véase la primera parte («The Antinomies of Postmodernity») de Fredric Jameson, *The Seeds of Time*, Columbia University Press, Nueva York, 1994 (hay trad. cast.: *Las semillas del tiempo*, Trotta, Madrid, 2000).

7. ¿Es posible atravesar la fantasía en el ciberespacio?

[1] Paul Virilio, *The Art of the Motor*, University of Minnesota Press, Mineápolis, 1995, p. 69.

[2] Véase Paul Virilio, *Cybermonde, la politique du pire*, Textuel, París, 1996 (hay trad. cast.: *El cibermundo: la política de lo peor*, Cátedra, Madrid, 1997).

[3] Me baso aquí en Tiziana Terranova, «Digital Darwin», *New Formations n.º 29* (verano de 1996), Lawrence and Wishart, Londres.

[4] F. W. J. Schelling, *Die Weltalter. Fragmente. In den Urfassungen von 1811 und 1813*, Manfred Schroeter, ed., Biederstein, Munich, 1946 (reimpresión de 1979), p. 105.

[5] Analizada en el capítulo 4 del presente libro.

[6] Véase Jerry Aline Flieger, «Oedipus On-line?», en *Pretexts*, n.º 1/vol. 6 (julio de 1997), pp. 81-94.

[7] Véase Jacques-Alain Miller y Eric Laurent, «L'Autre qui n'existe pas et ses comités d'éthique», en *La Cause freudienne*, 35 (febrero de 1997), París, pp. 7-20.

[8] Catherine Clément y Sudhur Kakar han publicado recientemente un provocador estudio sobre un caso paralelo, *La folie et le saint* (Éditions du Seuil, París, 1993).

[9] Immanuel Kant, *Critique of Practical Reason*, Macmillan, Nueva York, 1956, pp. 152-153 (hay trad. cast: *Crítica de la razón práctica*, Sígueme, Salamanca, 1997).

[10] Daniel C. Dennett, *Consciousness Explained*, Little, Brown and Company, Nueva York, 1991, p. 132 (Dennett, por supuesto, menciona este concepto en un sentido puramente negativo, como una absurda *contradictio in adjecto*).

Notas del traductor

(1) Juego de palabras basado en una expresión inglesa: «a pound of flesh» es una deuda cuyo pago es exigible pero poco razonable.

(2) En inglés, *puppet* («títere») se refiere más bien al muñeco que se mueve directamente con la mano, mientras que *marionette* («marioneta») se refiere al muñeco controlado por hilos.

(3) En ambos casos se traducirían, en principio, por síntoma.

(4) Juego de palabras entre *jouissance* («goce») y *sense* («sentido»).

(5) Alusión a *Notorius*, el título original del filme.

(6) Juego de palabras intraducible al castellano: «take things at face value» («tomarse las cosas por lo que parecen»), «take things at interface value» («tomarse las cosas por lo que… valen como interfaz»).

(7) El original hace un juego de palabras entre «famosa» e «infame»: *(in)famous*.

Considerado el «séptimo arte», el cine ha sido y sigue siendo uno de los medios de comunicación de masas más importantes. Desde la primera función en el sótano del Grand Café des Capucines de París hace algo más de cien años, hasta las grandes superproducciones de Hollywood que dominan las pantallas del mundo, el cine ha sido técnica e industria, entretenimiento y vehículo de expresión de ideas y sentimientos.



Partiendo de estas consideraciones y estudiando la labor de reconocidos directores, el filósofo y psicoanalista Slavoj Zizek, profundo conocedor del universo cinematográfico y de la influencia de los medios de comunicación en la sociedad contemporánea, reflexiona sobre los temas principales de estos maestros y sus motivaciones a la hora de situarse detrás de la cámara.

De la imposibilidad de hacer remakes de las películas de Alfred Hitchcock al pesimismo en la obra de Krzysztof Kieslowski; de la imagen de la mujer, la irracionalidad y la angustia en los trabajos de Andrei Tarkovski y David Lynch a la posibilidad imaginaria o real de desplazarse a través del tiempo y el espacio como los personajes de Matrix, Zizek desarrolla su imaginación crítica y su agudo sentido literario para atrapar al lector con imágenes, ideas y revelaciones que sorprenderán no solo a los buenos aficionados al cine, sino también a todos aquellos que deseen acercarse a los clásicos de la pantalla de la mano de este original y provocador filósofo.

Sobre el autor

Slavoj Žižek (1949) es filósofo, psicoanalista y director de investigación en el Instituto de Estudios Sociales de Liubliana, Eslovenia. Reconocido como uno de los más destacados representantes del pensamiento contemporáneo, Zizek –especialista en marxismo, sociología de la comunicación, Freud y Lacan– es profesor visitante y conferenciante en diversos centros docentes europeos y norteamericanos, entre los que destacan las universidades de la Sorbona y Harvard. Entre sus obras más importantes sobresalen *La política de la diferencia sexual* (1996), *¿Quién dijo totalitarismo?* (2002) y *Repetir Lenin* (2004).

Título original: *Lacrimae rerum*

Diseño: Marta Borrell / Random House Mondadori
Ilustración de cubierta: Cartel de Metrópolis, filme dirigido en 1927 por Fritz Lang. © UFA / Album

ISBN: 978-84-999-2912-5

Composición digital: Newcomlab S.L.L.

www.megustaleer.com



Índice